UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PPGMUS - MUSICOLOGIA E ETNOMUSICOLOGIA

FELIPE SILES DE CASTRO

Uma noite no Sumaré: o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles

São Paulo
2021

FELIPE SILES DE CASTRO

Uma noite no Sumaré: o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia e Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

São Paulo

2021

NOME: CASTRO, Felipe Siles de.

TÍTULO: Uma noite no Sumaré: o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedicado à memória de Luiz Machado e João Macacão

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Marcos Câmara de Castro, por acolher o meu projeto na pós-graduação da ECA/USP. Agradeço por tê-lo comigo nessa trajetória, pela confiança que deposita em mim, pela autonomia que me proporciona e pelo processo horizontal que construímos. Gostaria de agradecer também aos meus colegas orientandos do Marcos Câmara por nossas conversas – coletivas, horizontais e produtivas – com contribuições e sugestões de todos os participantes: obrigado André Moraes, Pedro de Grammont e Gabriel Mourão.

Agradeço também a todos os professores que tive nesse trajeto: Rodolfo Coelho, Rogério Luiz Moraes, Gibran Teixeira Braga e Alberto Ikeda pelos momentos de troca e aprendizado que me proporcionaram em suas disciplinas. Agradeço novamente Alberto Ikeda e Toninho Carrasqueira, minha banca de qualificação, que foi tão generosa, me deixando bastante emocionado. Agradeço também a outros professores com quem tive menos contato nesse período, mas que também foram muito importantes: Eduardo Vicente e Ivan Vilela. Agradeço os trabalhadores e trabalhadoras da PPGMUS, da ECA e da USP que direta ou indiretamente contribuíram para o trabalho: coordenadores, professores, atendentes, faxineiros, bibliotecários.

Agradeço a todos que de forma direta ou indireta contribuíram com a pesquisa. Começando por duas bibliotecas vivas do choro, que cansei de consultar: Izaías Bueno de Almeida e Barão do Pandeiro – dois pesquisadores que não estão na academia, por quem tenho grande admiração. Gostaria de agradecer também a todos que me forneceram entrevistas e depoimentos: Ricardo Valverde, Laércio de Freitas, Germano Mathias, Gian Correa, Luizinho Sete Cordas, França, Balói, Fábio Peron, André Mehmari e Wanessa Dourado. Agradeço ao camarada Felipe Soares, meu querido xará de nome e instrumentos, sempre interessado em minha pesquisa e fazendo contribuições que foram fundamentais. Agradeço a quem direta ou indiretamente participou: Mário Machado, André Fajersztajn, Guilherme Lacerda, Piki de Freitas, Silvinho, Domingos Elias, Alexandre Gonçalves Peres, Carlos Seresteiro, Luciana Rosa, Márcio Modesto (meu consultor de choros), Getúlio Ribeiro, o casal José de Almeida Amaral Júnior e Tânia, Lucas Nobile, Celso Almeida, Allan da Rosa, Margareth Rago, Nando Souza, Milton Mori, Pedro Ramos, Fernando Litchi Barros, Silvia Berg, Cibele Palopoli, Marcello Laranja, Leonor Bianchi, Nícolas Brandão. Agradeço a todos os membros do Clube do Choro de São Paulo!

Gostaria de fazer um agradecimento mais que especial àqueles que partiram durante esta trajetória, mas foram de vital importância para o trabalho: Luiz Machado e João Macacão. Lamento ter convivido tão pouco com uma figura tão doce e gentil como Luiz Machado, me lembrarei sempre da tarde em que toquei no piano suas composições e ele ficou feliz da vida. João Macacão já conheço de longa data, das rodas de choro em São Paulo, muitas! É uma figura muito querida pela comunidade do choro paulista, generoso, sempre gostava de todo mundo participando das rodas. Vou guardar na memória e no coração todas as rodas em que tocamos juntos e as tardes que passei em sua casa tomando café com bolo de laranja.

Outro agradecimento muito especial é à família de Esmeraldino, principalmente os filhos Paulo, Esmeralda e Paula. Meu primeiro contato com a família ocorreu por intermédio de Paulo Tutz, neto de Esmeraldino, filho de Paulo Salles, a quem agradeço também. Tive a felicidade de visitar Paulo em sua residência duas vezes, onde ele me apresentou sua família, sua coleção de discos, suas vitrolas e equipamentos de DJ. Paulo foi sempre generoso e deixou muito claro que qualquer movimentação que contribuísse com a memória do pai poderia contar com a sua ajuda e colaboração. Esmeralda é uma figura por quem desenvolvi grande simpatia, dessas amizades que nascem do nada e parece que sempre existiram. É uma pessoa inquieta, artística, criativa, sem dúvidas uma mulher que desafiou a sua época. E por último, gostaria de agradecer à Paula, que me disse uma frase que me emocionou muito e me deu um pouco a dimensão da importância do meu trabalho: “vou poder contar aos meus filhos sobre a história de seu avô.”

Agradeço aos amigos que fiz durante esse trajeto na USP, nas disciplinas, principalmente André Moraes, Vitor da Trindade, Fernanda Marques e Thiago Pires, pessoas preciosas, pesquisadores que admiro muito, já possuem lugar especial em meu coração. O mestrado às vezes parece um caminho um pouco solitário, mas nunca me senti completamente sozinho tendo esses valorosos companheiros ao meu lado.

Agradeço a todos os meus colegas de trabalho, como foi uma pesquisa sem bolsa, os trabalhos remunerados foram imprescindíveis para a minha sustentação financeira durante a realização do projeto. Agradeço primeiro à Teca Alencar de Brito, e a todos os professores e funcionários que conheci nos anos em que tenho lecionado em sua escola. Agradeço à escola *Creare* de educação infantil, onde tive uma curta porém marcante passagem em 2019. Agradeço a todos os alunos de piano e acordeon que tive nesse período: Adonai, Irene, Dadá, Miguel Machado, Miguel Romero, Jorge, Pedro, Sílvia, Chico, Gustavo, Gabriela, Mariana, Yone, Adreísa, Alice, Susanne e Ravi. Agradeço também às companhias de teatro com quem tenho o

prazer de tocar. Obrigado Fábio Spila, Cris Leonel, Letícia Calvosa e toda Cia do Liquidificador. Obrigado Henrique Athayde, Fernanda Mariana e toda Cia Anafilática.

Gostaria de agradecer aos amigos, os companheiros, aqueles que já estão na caminhada comigo há muito tempo. Começando por Rafael Galante, pesquisador por quem tenho grande admiração, além de considerá-lo como uma grande referência, me ajudou muito na pesquisa. Gostaria de agradecer imensamente os amigos que estiveram comigo nessa minha trajetória dentro do choro, desde os tempos que morava em Campinas: Israel Laurindo, Guilherme Lamas, André Ribeiro, Roberto Amaral, Edu Guimarães, Thiago Liguori, Priscila Mattos; passando, já em São Paulo, pelos integrantes e agregados do Grupo João de Barro: Pedro Bruschi, Mari Pilatos, André Bachur, Henrique Gomide, João Gabriel Fidelis, Gustavo Kafé, Zé Leônidas, Ed Woiski, Kiko Woiski, Angelo Ursini; e finalmente meus companheiros das saudosas quartas no Bar do Cidão: Maurício Pazz, Ricardo Perito, Renato Pereira, Lucas Brogiolo, Allan Abbadia, Júlia Donley, Ivan Banho, Luiz Lobo, Juninho Alves, Alysson Bruno, Deni Domenico, Rodolfo Stocco e Bruno Butenas. E um agradecimento muito especial aos meus gigantes amigos, verdadeiros bambas, companheiros de muitas rodas de samba: Toinho Melodia (meu grande mestre), Verônica Borges, André Santos, Rodolfo Gomes, Matheus Nascimento, Paulinho Timor, Railídia Carvalho, Fernando Szegeri, Stefânia Gola, Hélio Guadalupe, Koka Pereira e Paulo Godoy. Um agradecimento especial aos amigos que sempre se mantiveram próximos, de alguma forma, e sempre incentivaram meu caminho acadêmico: Léo La Selva, Arthur Iraçu e Léo França.

E para finalizar, gostaria de agradecer a todos integrantes daquilo que tenho chamado de família expandida. A começar pelos membros do ISAMA, comunidade ecossustentável recém fundada em 2020: Renato, Cristina, Bernardo, Maiz, Filipe, Tales, Manoel, Rafael, Natascha, Celso, Raquel e Wilson. Passando para o próximo tronco da árvore da família expandida, gostaria de agradecer: Caio Bertazzoli, Paula Ubinha, Tatiana Ubinha, Pepa D'Elia e principalmente minha grande heroína e referência Adriana Fiori, minha segunda mãe. E por último, gostaria de agradecer à minha família de sangue, à minha ancestralidade. Sou um pouco afastado da família, mais envolvido no "aqui e agora" e muitas vezes amigos e pessoas mais próximas no momento acabam sendo na prática a minha família. Mas gostaria de fazer um agradecimento especial ao meu irmão, Gabriel Siles de Castro, meu único companheiro humano presencial nesses tempos de pandemia, já que me encontro completamente isolado, devido ao coronavírus, em Cosmópolis, interior de São Paulo. Agradeço às nossas cachorras: Arya e Catita, minhas alianças não-humanas. Gostaria de agradecer ao meu pai Rener Castro, por ter me mostrado o caminho do bem e da verdade, ou seja, a música do Milton Nascimento. E por

último, como num *gran finale,* gostaria de agradecer à minha ancestralidade, três mulheres gigantes que merecidamente descansam no òrum e me fizeram ser quem sou: Bisa Tunina, Vó Nice e minha mãe Sandra Regina Siles de Castro. Axé!

RESUMO

CASTRO, Felipe Siles de. Uma noite no Sumaré: o choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esmeraldino Salles, músico, compositor, multi-instrumentista de cordas, negro e paulistano, nascido em 1916. Já foi gravado por diversos músicos importantes, como Canhoto, Laércio de Freitas, Dominguinhos e Yamandu Costa. Foi homenageado e celebrado por meio dos álbuns *Ao nosso amigo Esmê* (1980), *Tributo a Esmeraldino Salles* (2002) e *Esmê* (2017), e por diversas composições de músicos relevantes como Izaías Bueno de Almeida, Maurício Carrilho e André Mehmari. Esmeraldino é um compositor com assinatura bastante pessoal, que traz outras linguagens para dentro do choro, alargando possibilidades musicais no gênero e influenciando toda uma geração de músicos, entusiastas da sua obra e de seu estilo composicional. Porém, atualmente, a importância de Esmeraldino para a comunidade no choro não condiz com aquilo que até o momento foi pesquisado sobre sua trajetória. O presente trabalho dá início à investigação sobre a trajetória de Esmeraldino, levantando a sua vida de músico profissional, com foco principal em sua atuação no regional da Rádio Tupi desde 1942, sob a liderança de Antônio Rago, Siles, até ele próprio liderar o conjunto, a partir de 1958. Além do rádio, veremos também um pouco de sua atuação como músico na televisão, casas noturnas e gravações de discos, encerrando com sua participação no II Festival de Choro da Bandeirantes (1978), concorrendo com sua composição *Arabiando*. Com problemas de saúde decorrentes de diabetes e acometido por uma paralisia facial, Esmeraldino vem a falecer no ano seguinte, 1979. Em um segundo momento, analisaremos as suas três composições mais conhecidas: *Arabiando, Perigoso* e *Uma noite no Sumaré*, procurando compreender as características do estilo composicional de Esmeraldino e analisar em que suas músicas diferem dos choros mais convencionais. E, por último, vamos discutir a obra de Esmeraldino pela ótica de seus marcadores sociais. Compreender o diálogo que proporcionou entre dois gêneros de matrizes africanas, o *jazz* e o choro, pela perspectiva da diáspora africana, além de procurar entender o contexto sociorracial em que estava inserido. Além disso, vamos procurar entender as características específicas da indústria cultural paulista e seu impacto sobre a produção de Esmeraldino, e, finalmente, discutir o lugar de sua obra na memória da cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Esmeraldino Salles. Choro. Rádio. Música afro-brasileira. Música instrumental brasileira.

ABSTRACT

CASTRO, Felipe Siles de. A night at Sumaré: the black and paulistano choro of Esmeraldino Salles. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esmeraldino Salles, musician, composer, multi-instrumentalist of strings, black and paulistano, born in 1916. It has been recorded by several important musicians, such as Canhoto, Laércio de Freitas, Dominguinhos and Yamandu Costa. He was honored through the albums: *Ao nosso amigo Esmê* (1980), *Tributo a Esmeraldino Salles* (2002) and *Esmê* (2017), and by several compositions of relevant musicians such as Izaías Bueno de Almeida, Maurício Carrilho and André Mehmari. Esmeraldino is a composer with a very personal signature, who brings other languages into choro, expanding musical possibilities in the genre and influencing a whole generation of musicians, enthusiastic about his work and his compositional style. However, Esmeraldino's importance for the community in choro currently does not match what has been researched about his trajectory so far. The present work begins the investigation on Esmeraldino's trajectory by raising his life as a professional musician, with a primary focus on his performance in the regional of Rádio Tupi since 1942, under the leadership of Antônio Rago, Siles, until he himself led the group, the from 1958. In addition to radio, we will also see a little of his performance as a musician on television, nightclubs and recordings, ending in his participation in the II Festival de Choro da Bandeirantes (1978), competing with his composition *Arabiando*. With health problems resulting from diabetes and facial paralysis, Esmeraldino died in the following year, 1979. In a second moment, we will analyze his three best-known compositions: Arabiando, Perigoso and Uma noite no Sumaré, trying to understand the characteristics of the style Esmeraldino's compositional style and what sets his music apart from the more conventional choros. And finally, let's discuss Esmeraldino's work from the perspective of his social markers. Understand the dialogue it provided between two genres of African origin, jazz and choro, from the perspective of the African diaspora, in addition to seeking to understand the socio-racial context in which it was inserted. In addition, we will try to understand the specific characteristics of the São Paulo cultural industry and how they impact its production and discuss its place in the memory of the city of São Paulo.

Keywords: Esmeraldino Salles; choro; radio; Afro-Brazilian music; Brazilian instrumental music.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Registro da pequisa 24

Quadro 2 – Gravações 32

Quadro 3 – LPs e 78 rotações 41

Quadro 4 – 78 rotações de “Esmeraldino e seu conjunto” 42

Quadro 5 – Resultados por base de dados 49

Quadro 6 – Músicas de Esmeraldino Salles 50

Quadro 7 – Tonalidades 63

Quadro 8 – Cadências 2 65

Quadro 9 – Homenagens a Esmeraldino 89

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jucy Alves, Antonio Rago (violões), Correa (contrabaixo), Zequinha (pandeiro), Orlando Silveira (acordeon) e Esmeraldino Salles (cavaquinho) (RAGO, 1986, p. 31 31

Figura 2 – Fotografia tirada por mim de disco de 78 RPM de meu acervo pessoal, que conta com o nome de Esmeraldino na ficha técnica 38

Figura 3 – Imagem do acervo pessoal de Paulo Sérgio Salles, mas que também aparece no disco São Paulo no Balanço do Choro – Ao nosso amigo Esmê (1980) de Laércio de Freitas, porém com um destaque à figura de Esmeraldino 41

Figura 4 – Imagem do acervo pessoal de Mário Machado. Da esquerda para a direita: Luís Machado, Domingos Machado, Zequinha, Osvaldo Colagrande e Esmeraldino..... 43

Figura 5 – Foto do acervo pessoal de Barão do Pandeiro. Esmeraldino (esquerda), Pedro Colagrande (fundo), Silvio Caldas (à frente) e João Macacão (direita).....45

Figura 6– Foto do acervo pessoal de Paulo Sérgio Salles. Sentados à mesa estão Esmeraldino (esquerda), Meire Nogueira (centro) e Ailton Rodrigues (direita)..... 46

Figura 7 – Da esquerda para a direita: Julinho Mesquita (com o violão), Izaías Bueno de Almeida (sentado, com o bandolim), Toninho Gallani (com o cavaquinho), Esmeraldino Salles (sentado, ao fundo), cantor não identificado (à frente), Gentil do Pandeiro (em pé) e casal não identificado.....47

Figura 8 – Esmeraldino no contrabaixo, Laércio de Freitas ao piano e Fuminho na bateria, gravando no Canal 2, TV Cultura (BARROS, 2012, p. 27)..... 47

Figura 9 – Perigoso: análise fraseológica..... 59

Figura 10 – Uma noite no Sumaré: análise fraseológica..... 60

Figura 11 – Arabiando – compassos 1 a 8..... 61

Figura 12 – Arabiando – compassos 9 a 16..... 61

Figura 13 – Arabiando – compassos 25 a 32..... 62

Figura 14 – Arabiando – compassos 33 a 40..... 62

Figura 15 – Arabiando – compassos 41 a 48..... 62

Figura 16 – Arabiando – compassos 56 a 64..... 63

Figura 17 – Arabiando (melodia e cifra) – compassos 1 a 7.....64

Figura 18 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 8 a 10.....64

Figura 19 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 13 a 21.....66

Figura 20 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 22 a 25.....66

Figura 21 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 26 a 41.....67

Figura 22 – Arabiando – análise harmônica do compasso 42 ao fim..... 67

Figura 23 – Perigoso – análise harmônica dos compassos 7 a 10.....68

Figura 24 – Uma noite no Sumaré – análise harmônica dos compassos 7 a 12.....68

Figura 25 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 9 a 12.....68

Figura 26 – Perigoso – análise harmônica dos compassos 17 e 18.....68

Figura 27 – Perigoso – análise harmônica dos compassos 25 a 36.....69

Figura 28 – Uma noite no Sumaré – análise harmônica dos compassos 22 a 25.....69

Figura 29 – Parte B de Perigoso – análise intervalar da melodia em relação aos acordes.....70

Figura 30 – Arabiando - compassos 1 a 4, com trecho destacado.....71

Figura 31 – Arabiando – compassos 9 a 14, com trechos destacados.....71

Figura 32 – Arabiando – compassos 22 a 25, com trecho destacado.....71

Figura 33 – Arabiando – compassos 26 a 29, com trecho destacado.....71

Figura 34 – Arabiando – compassos 38 a 42, com trecho destacado.....72

Figura 35 – Arabiando – compassos 42 ao fim, com trechos destacados.....72

Figura 36 – Uma noite no Sumaré (comp. 1 a 17) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes..... 73

Figura 37: Uma noite no Sumaré (comp. 18 a 35) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes..... 73

Figura 38: Uma noite no Sumaré (comp. 36 ao fim) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes..... 73

Figura 39: Escalas blues, maior e menor..... 74

Figura 40: Perigoso – compassos 9 a 12 com trecho destacado..... 74

Figura 41: Arabiando – compassos 22 a 29 com notas destacadas.....75

Figura 42: Arabiando – compassos 34 a 37 com trecho destacado..... 75

Figura 43: Uma noite no Sumaré: compassos 7 a 9 com acorde destacado.....76

Figura 44: Arabiando – compassos 22 a 41 com acordes destacados.....76

Figura 45: Perigoso – compassos 17 a 20..... 77

Figura 46: Uma noite no Sumaré – compassos 13 e 14 com trecho destacado..... 77

Figura 47: Arabiando – compassos 1 a 8 com trechos destacados..... 78

Figura 48: Arabiando (parte A) – escrito em duas claves..... 80

Figura 49: Uma noite no Sumaré – primeiro compasso..... 81

Figura 50: Uma noite no Sumaré (interlúdio)..... 81

Figura 51: Arabiando (comp. 1 a 25) – análise rítmica..... 82

Figura 52: Arabiando (comp. 26 ao fim) – análise rítmica..... 83

Figura 53: Perigoso – compassos 21 a 28 com acentos..... 84

Figura 54: Perigoso – compasso 28..... 84

Figura 55: Uma noite no Sumaré – compassos 6 e 7..... 84

Figura 56: Perigoso – compassos 1 a 4 em duas claves..... 85

Figura 57: Uma noite no Sumaré – compasso 17..... 85

Figura 58: Uma noite no Sumaré – compassos 23 e 24 em duas claves..... 85

Figura 59: Uma noite no Sumaré – compassos 29 e 30 em duas claves..... 86

Figura 60: Uma noite no Sumaré – compassos 35 a 37 com duas claves..... 86

Figura 61: Perigoso – introdução..... 87

Figura 62: Arabiando – final..... 87

Figura 63: Uma noite no Sumaré – interlúdio..... 87

Figura 64: Uma noite no Sumaré – final..... 87

Figura 65: Correio Paulistano (SP), 5 de agosto de 1955, p. 8..... 96

Sumário

1. INTRODUÇÃO 19
1.1. Uma noite no Sumaré 19
1.2. Meu percurso até Esmeraldino 19
1.3. Atenção: não é uma biografia 21
1.4. Metodologia de pesquisa 22
1.5. Estrutura do trabalho 27
2. ESMERALDINO E A RÁDIO TUPI 29
2.1. O início 29
2.2. Rádio Tupi, Associadas e o bairro do Sumaré 30
2.3. Antonio Rago e seu conjunto 32
2.4. Siles e seu conjunto 39
2.5. Esmeraldino e seu conjunto 42
2.6. O rádio como laboratório criativo 44
2.7. Além da Tupi 44
3. O CHORO DE ESMERALDINO SALLES 49
3.1. A obra conhecida 49
3.2. Partituras 51
3.3. Arabiando, Perigoso e *Uma noite no Sumaré* 53
3.4. Ferramentas de análise 54
3.5. Breve reflexão sobre análise musical 56
3.6. Choro em duas partes 57
3.7. Progressões harmônicos: cromatismo e empréstimos modais 63
3.8. Melodias arpejadas empregando extensões 9, 11 e 13 69
3.9. Uso melódico e harmônico de blue notes 74
3.10. Frases ágeis, cromatismomos e ornamentos escritos 76
3.11. Jogos de pergunta e resposta entre melodia e baixaria 78
3.12. Estruturas rítmico-melódicas complexas, breques e convenções 81
3.13. Introduções, interlúdios e finais 86
3.14. Tributos e homenagens 87
4. NEGRO E PAULISTANO 91
4.1. Esmeraldino e a “música americana” 91
4.2. Choro negro: uma perspectiva diaspórica 93
4.3. Choro Paulistano: memórias do Sumaré 98
5. CODA (CONCLUSÃO): AO NOSSO AMIGO ESMÊ 100
6. FONTES DE PESQUISA 105
6.1. Referências bibliográficas 105

6.2. Artigos acadêmicos 106
6.3. Teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso 107
6.4. Sites, blogs, acervos digitais, portais e podcasts 107
6.5. Verbetes em enciclopédias 108
6.6. Matérias de jornal 108
6.7. Revistas 111
6.8. Filmes e vídeos 113
6.9. Discos e fonogramas 113
6.9.1. Discos de 78 rotações 113
6.9.2. LPs 114
6.9.3. Cds 114
6.9.4. Streaming 115
6.9.5. Encartes de discos 115
6.10. Partituras 115
ANEXO I: ENTREVISTAS 117
1. Paulo Sérgio Salles 117
2. Ricardo Valverde 120
3. Laércio de Freitas 123
4. Germano Mathias 131
5. Gian Correa 132
6. Luizinho Sete Cordas 136
7. Luiz Machado 138
8. João Macacão 145
9. França Musse 151
10. Paula Salles e Paulo Salles 155
Entrevista realizada na residência de Paulo, no bairro do Ipiranga, São Paulo, no dia 19 de julho de 2019. Paula é a filha mais nova de Esmeraldino. 155
11. Esmeralda Salles 160
12. Izaías Bueno de Almeida 173
13. Balói 182
14. Depoimentos de músicos que homenagearam Esmeraldino em suas composições 188
14.1. Fábio Peron: 22 de janeiro de 2021 188
14.2. André Mehmari: 22 de janeiro de 2021 189
14.3. Felipe Soares: 22 de janeiro de 2021 189
14.4. Wanessa Dourado: 25 de janeiro de 2021 190
ANEXO II: PARTITURAS 191
1. Acervo pessoal de Izaías Bueno de Almeida 191

2. Manuscritos 198
3. Homenagens a Esmeraldino 199

1. INTRODUÇÃO

1.1. Uma noite no Sumaré

> A noite tem sido associada aos hábitos dos amantes, das emoções proibidas e dos encontros furtivos. Evocamos, da noite, as figuras coletivas enevoadas pela poeira da negação, as imagens que se perdem na fumaça dos preconceitos de um tempo indeterminado e aparentemente sem registros (SILVA, 2002, p. 451).

Na escuridão da noite é preciso muita atenção para enxergar as coisas, é preciso se guiar também pela intuição. O dia nos revela o régio, o óbvio, o luminoso, o canônico, o *mainstream*. A noite é o domínio dos malandros e dos marginalizados. Durante o dia, podemos enxergar apenas uma estrela, o Sol, enquanto à noite podemos enxergar uma infinidade de astros. Enxergar o "não óbvio" é procurar algo que se revela na noite. Exige atenção, esforço, intuição, flexibilidade, imaginação, inteligência e, é claro, malandragem. É ter a curiosidade de uma criança que olha para as estrelas imaginando outras galáxias, sistemas, planetas e civilizações, sentindo-se pequena na vastidão do universo.

Certa vez, meu orientador, Marcos Câmara, me concedeu uma imagem poética: "imagine uma constelação de compositores", disse ele. E é a partir desse esforço imaginativo que pretendo abordar o lugar de Esmeraldino na história do choro. Não se trata de fazer dele um sol, mas de olhar para sua vida e obra com o prazer de quem observa o céu estrelado. *Uma noite no Sumaré* é um dos choros mais conhecidos e emblemáticos de Esmeraldino Salles, gravado pela primeira vez pelo Regional do Canhoto no LP *Noites Brasileiras* (RCA Victor, 1958). O título desse choro nomeia também o presente trabalho, que procura evidenciar o que até hoje permanecia escondido na noite.

1.2. Meu percurso até Esmeraldino

Em 2004, enquanto cursava graduação em Música Popular, na Unicamp, participei do 1º Festival de Choro do Instituto de Artes e a partir dali comecei a me interessar pelo gênero. Estudei o repertório, por meio de partituras, gravações e participações nas rodas: onde conheci

outros músicos que também se dedicavam ao choro. Essas rodas e o contato com outros chorões[1] foram muito importantes para ampliar meu conhecimento e repertório.

Foi por volta de 2007 que o violonista Guilherme Lamas me mostrou *Uma Noite no Sumaré,* de Esmeraldino Salles. Aquela peça me chamou muito a atenção, pois trazia diversos comportamentos musicais que até então eu não tinha identificado no choro. A melodia repousava nas extensões dos acordes, era repleto de breques, havia diálogos entre a melodia e as baixarias[2], e as sequências estranhas de acordes me remetiam mais ao jazz que ao choro.

Em 2010, me mudei para a cidade de São Paulo e continuei envolvido com o gênero: participei do Movimento Sincopado, coletivo que reunia diversos grupos e a partir do qual gravamos um CD autoral. Participava também das rodas pela cidade e acabei me fixando como canja[3] no Bar do Cidão, onde, às quartas-feiras, tocava o grupo *Esperando a Condução*. Com a base desse mesmo grupo, fundamos o *Coletivo Roda Gigante*, que tocou semanalmente na Casa do Núcleo, em 2011, e mensalmente, em 2013. Visitava também a Roda do Izaías Bueno de Almeida, no Estúdio do Silvinho em Perdizes. Em 2015, participei de diversas rodas e apresentações do Clube do Choro de São Paulo.

A participação nesses diversos grupos, movimentos e coletivos de choro me fizeram perceber profundamente a importância de Esmeraldino Salles para essa cena na capital. Nas rodas, as músicas de Esmeraldino são tratadas pelos chorões como sinônimo de choro paulista, pela modernidade e sofisticação de suas composições. Porém, conforme aprofundava o conhecimento histórico acerca do gênero, entrando em contato com as biografias e obras dos chorões, percebi a enorme lacuna historiográfica sobre Esmeraldino. Encontrava pouquíssimas informações sobre sua biografia, todas fragmentadas e lacunares. Não encontrava sequer as datas de nascimento e falecimento do músico, nem mesmo na literatura especializada.

Por outro lado, me chamava muito a atenção o fato de Esmeraldino ser um músico frequentemente homenageado. Esmê, seu apelido, foi homenageado por composições de Laércio de Freitas, Izaías Bueno de Almeida, Orlando Silveira, entre outros. Foram gravados, até o presente momento, três discos em tributo: *São Paulo no Balanço do Choro: Ao nosso amigo Esmê* (1980), de Laércio de Freitas; *Tributo a Esmeraldino Salles* (2004), de Osvaldo

---

1 Chorão é a forma como é popularmente conhecido o músico que toca choro.

2 Baixaria é a forma popular de se chamar as linhas contrapontísticas tocadas pelo violão de sete cordas, principalmente em gêneros como o choro e o samba.

3 Termo utilizado para se referir ao músico convidado, que não faz parte do grupo oficial, mas que faz participação especial tocando algumas músicas.

Colagrande e Conjunto 1x0; e *Esmê* (2017), de André Mehmari, Fábio Peron, Fernando Amaro e Gian Correa. Suas composições foram gravadas por músicos importantes como Dominguinhos, Yamandu Costa e Canhoto. O abismo entre a quase inexistência de bibliografia sobre sua vida e obra, e sua evidente importância para o choro de São Paulo, foi a motivação para realizar esta pesquisa.

1.3. Atenção: não é uma biografia

O contraste entre a sua real importância para o choro e seu injustificável ostracismo na historiografia do estilo faz com que trabalhar com a obra de Esmeraldino desperte interesses e expectativas na comunidade do choro. Todos querem saber detalhes precisos e inéditos de sua vida. É importante, no entanto, lembrar que, conforme afirma Bourdieu (1996), a vida não é uma linha reta, uma história com começo, meio e fim. E mesmo que assim fosse, seria extremamente difícil contar o "começo" da história, já que a memória de Esmeraldino pode ser contada por diferentes perspectivas.

O objetivo principal do trabalho é compreender a inserção e a contribuição de Esmeraldino para o choro. Demanda empenho investigativo e analítico para compreender e precisar exatamente qual o seu lugar e papel dentro desse gênero. Para isso, é importante primeiramente contextualizá-lo como trabalhador do rádio – ofício muito comum entre os chorões das décadas de 1930 até 1960 –, e, em um segundo momento, debruçar-se sobre a obra em questão e observar como ela dialoga com o gênero, ou seja, discernir em quais pontos ela se diferencia e em quais pontos se aproxima da prática convencional.

Outro aviso importante é que o presente trabalho exige um grande esforço de imaginação e abstração para que se possa conceber o choro para além daquilo que o gênero foi formatado, principalmente da década de 1970 para cá. Houve e ainda há um grande esforço em determinar um modelo unívoco, uma experiência oficial, legítima, tradicional, enquanto aqui, ao contrário, considera-se a diversidade como experiência marcante e característica do gênero, desde seus primórdios, quando era música de banda, de piano e também de conjunto "pau e corda". Diversidade, portanto, estética, poética, de instrumentação, de formas, de "sotaques", de características estilísticas. O presente trabalho não entende que o choro seja uma forma fechada de se fazer música, e sim uma constante construção. Esmeraldino passa longe do perfil de músico chorão que imaginamos hoje, frequentador de rodas. Era um trabalhador da música,

tocava quando recebia para isso e nos seus momentos de lazer e descanso preferia a companhia da família e de amigos que frequentavam a sua casa.

1.4. Metodologia de pesquisa

Dada a dificuldade de encontrar informações sobre Esmeraldino nos livros, passei a procurar de maneira insistente na internet. Utilizei, inicialmente, plataformas *mainstream*, como por exemplo Google e YouTube, além de redes sociais. No YouTube, encontrei uma música de Esmeraldino que continha um comentário de Paulo "Tutz" Salles, pedindo àquele canal (Arquivo Raíssa Amaral) mais informações sobre seu avô Esmeraldino. Procurei por Paulo no Facebook e, a partir desse contato inicial, estabeleci também contato online com os filhos vivos do casal Esmeraldino e Joana Salles: Paulo Sérgio, Esmeralda e Paula.

A partir daí, comecei a planejar as entrevistas, separando os entrevistados em grupos:

- Familiares de Esmeraldino;
- Músicos que tocaram e conviveram com Esmeraldino;
- Os músicos que homenagearam Esmeraldino;
- Músicos que gravaram sua obra;
- Chorões reconhecidos.

Nos dois primeiros eu poderia obter informações biográficas do compositor e nos três últimos compreender o impacto e repercussão da sua obra até os dias atuais.

Comecei a entrevistar os familiares e alguns desses músicos, e os próprios entrevistados passaram a me indicar pessoas com quem eu poderia falar. Também voltei a frequentar rodas de choro (principalmente a roda do Izaías e a roda do Barão do Pandeiro no Bar do Alemão), sempre me afirmando como pesquisador de Esmeraldino para os participantes, com o objetivo de encontrar mais informações sobre o compositor ou pelo menos dicas de quem mais eu poderia entrevistar. A partir do contato com as rodas e com os chorões, fui descobrindo músicos vivos até aquele momento que tocaram e conviveram com Esmeraldino: João Macacão, Germano Mathias e Luiz Machado. Além destes, Laércio de Freitas e Izaías Bueno de Almeida.

Achei importante ouvir músicos e professores considerados referenciais de São Paulo, para que eles pudessem, de seus pontos de vista, falar sobre a importância de Esmeraldino para o choro paulista. Nesse sentido, entrevistei, por exemplo, o violonista Luizinho Sete Cordas, que tocou no Regional do Evandro e é uma importante referência do violão de sete cordas em São Paulo e no Brasil. Como "bônus", aproveitei uma viagem para Ribeirão Preto e entrevistei

o França Musse, que conviveu com o clarinetista Siles, importante músico que tocou com Esmeraldino na Rádio Tupi. Infelizmente, durante a escrita do trabalho, faleceram os entrevistados Luiz Machado e João Macacão, o segundo partiu devido à pandemia do Coronavírus. O presente trabalho é uma homenagem à memória de ambos.

Registrei todas as entrevistas em áudio utilizando um gravador e depois fiz a transcrição bruta dos áudios. Como a língua falada possui características bem peculiares, procurei fazer uma sutil edição no texto, removendo algumas redundâncias, de modo a tornar mais agradável a leitura, sem, no entanto, arrefecer o "calor" da conversa. Enviei essas transcrições já editadas para os entrevistados[4] e pedi que fizessem correções que achassem pertinentes. Alguns simplesmente aprovaram, outros pediram para omitir trechos (que obviamente não comprometiam o conteúdo da entrevista) e outros ainda acrescentaram informações que não tinham na época da entrevista. Esse trabalho minucioso feito em parceria com os entrevistados visou principalmente levantar mais informações sobre Esmeraldino.

Paralelamente, utilizei a base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional para reunir o máximo possível de material de imprensa acerca de Esmeraldino Salles. Não foi tarefa fácil porque nem sempre a grafia[5] do nome Salles (com duas letras "L") está correta nos registros de imprensa. Pesquisei também pela grafia desviante e encontrei até mais resultados. O problema ao pesquisar apenas pelo descritor "esmeraldino[6]" é o excesso de informação que nada têm a ver com o compositor, como por exemplo notícias de futebol relacionadas ao Goiás Esporte Clube, que possui exatamente esse apelido. Fui pesquisando então por associação de termos-chave, usando o termo "esmeraldino" junto do nome de outros músicos e artistas vinculados à sua trajetória no rádio: Antonio Rago, Siles, Hebe Camargo, entre outros. Fiz também pesquisas específicas em periódicos que são dedicados à música e ao rádio, como a *Revista do Rádio* (RJ), *Radiolândia* (RJ) e *Radiolar* (SP).

Na hora de escolher os filtros de pesquisa na hemeroteca, optei por restringir a pesquisa a duas cidades. São Paulo, por ser a cidade de nascimento e atuação profissional de Esmeraldino; e Rio de Janeiro, por representar um polo artístico e cultural na época, sobretudo

---

4 Em relação aos que faleceram no meio do processo (Luiz Machado e João Macacão), enviei para os seus filhos (respectivamente Mário Machado e André Fajersztajn).

5 Sei da grafia correta pelo meu contato com a família de Esmeraldino

6 Usei a grafia sempre em letras minúsculas, já que a maioria dos buscadores não diferencia letras maiúsculas das minúsculas.

quando falamos em rádio[7]. Quanto aos filtros temporais, optei pelo período em que Esmeraldino estava vivo e profissionalmente atuante: décadas de 1930 a 1970. Ficou de fora, nesse caso, a repercussão na imprensa após sua morte em 1979, que pode ser abordada em futuros trabalhos.

Segue o quadro com o registro de toda essa pesquisa:

Quadro 1 – Registro da Pesquisa

Data	Entrada	Ocorrências	Filtro
13/01/2020	"esmeraldino salles"	3	São Paulo
	"esmeraldino sales"	3	São Paulo
	"esmeraldino salles"	10	Rio de Janeiro
	"esmeraldino sales"	7	Rio de Janeiro
14/01/2020	esmeraldino	0	Letras: livros, rádios, artes (RS)
		0	O Rádio: semanário noticioso, literário e recreativo (RJ)
		0	Pranóve: órgão ong-pl da PRA 9 Mayrink Veita (RJ)
		0	Rádio (RJ)
		0	Rádio (RJ)
		0	Rádio Entrevista (RJ)
		0	Rádio Ilustrado (RJ)
		0	Rádiovisão (RJ)
		1	Radiocultura (RJ)
		11	Radiolândia (RJ)
		1	Radiolar (SP)
		4	Revista do Rádio (RJ)
14/01/2020	"esmeraldino sales"	2	1970-1979
	"esmeraldino salles"	5	
	"esmeraldino sales"	3	1960-1969
	"esmeraldino salles"	0	
	"esmeraldino sales"	3	1950-1959
	"esmeraldino salles"	3	
	"esmeraldino sales"	0	1940-1949
	"esmeraldino salles"	0	
	"esmeraldino sales"	0	1930-1939
	"esmeraldino salles"	0	
14/01/2020	rago esmeraldino	10	São Paulo
		51	Rio de Janeiro
	syles esmeraldino	2	São Paulo
		2	Rio de Janeiro
	siles esmeraldino	3	São Paulo
		45	Rio de Janeiro
	hebe esmeraldino	10	São Paulo
		105	Rio de Janeiro
	"trio orixá" esmeraldino	4	São Paulo

7 Mas pesquisar vestígios da atuação e repercussão de Esmeraldino em outros estados brasileiros não deixa de ser um assunto interessante e que pode ser abordado futuramente em algum trabalho ou artigo acadêmico.

		0	Rio de Janeiro
	“laercio de freitas” esmeraldino	0	São Paulo
		6	Rio de Janeiro
	“silvio caldas” esmeraldino	23	São Paulo
		35	Rio de Janeiro
15/01/2020	“orlando silva” esmeraldino	3	São Paulo
		11	Rio de Janeiro
	“germano mathias” esmeraldino	1	São Paulo
		0	Rio de Janeiro
	“germano matias” esmeraldino	1	São Paulo
		3	Rio de Janeiro
	esmeraldino cavaquinho	16	São Paulo
		123	Rio de Janeiro
16/01/2020	“noite ilustrada” esmeraldino	4	São Paulo
		40	Rio de Janeiro
17/01/2020	“lágrimas de cachorro” preguiçoso esmeraldino	3	1950-1959
21/01/2020	“nerino silva” esmeraldino	1	São Paulo
		0	Rio de Janeiro
22/01/2020	esmeraldino contrabaixo	12	São Paulo
		26	Rio de Janeiro
29/01/2020	rago	55	Intérprete
		188	Acompanhamento
30/01/2020	siles	0	Intérprete
		6	Acompanhamento
	syles	0	Intérprete
		0	Acompanhamento
	anesia esmeraldino	48	São Paulo
	festival choro bandeirantes esmeraldino	5	1970-1979
12/02/2020	esmeraldino tupi	275	São Paulo
13/02/2020	“ribeirão preto” siles	67	1950-1959
		28	1960-1969
	siles	0	Radiolar
		1	Revista do Rádio
		1	Radiolândia
		0	Radiocultura
		0	Radiovisão
		0	Rádio Ilustrado
		0	Rádio Entrevista

		0	Rádio
		0	Rádio
	"wanderley taffo"	6	1950-1959
		1	1960-1969
	"boleros na penumbra"	4	1950-1959
	"samba society"	15	1950-1959
14/02/2020	esmeraldino tupi	275	São Paulo
23/06/2020	"rádio tupi"	50	SP 1930 – 1939
		1520	SP 1940 – 1949
		3399	SP 1950 – 1959
		855	SP 1960 – 1969
		16	SP 1970 – 1979
		3	SP 1980 – 1989
		1	SP 1990 – 1999
		0	SP 2000 – 2009
07/01/2020	"almoço com as estrelas"	0	1940-1949
		474	1950-1959
		763	1960-1969
	"clube papai noel"	730	1950-1959

Por fim, organizei o material encontrado em pastas separadas pelo ano do periódico e criei uma linha do tempo para tornar mais visível a trajetória de Esmeraldino do ponto de vista da imprensa da época, o que me ajudou em muito na organização sobretudo do próximo capítulo, que descreve a trajetória de Esmê no rádio.

Elaborei também a trajetória fonográfica de Esmeraldino: sua obra, participações em discos e homenagens. Para isso, fiz buscas em bases de dados mais específicas, referentes a discos e gravações: principalmente *Discos do Brasil, Discografia Brasileira, IMMUB* e *Discogs,* mas também em plataformas de streaming como *YouTube* e *Spotify.* Na medida do possível, fui adquirindo alguns discos para minha coleção particular, já que os encartes também foram bem importantes nessa pesquisa.

1.5. Estrutura do trabalho

O capítulo *Esmeraldino e a Rádio Tupi* descreve a trajetória do músico trabalhador do rádio. Farei um breve histórico de três fases do regional da Tupi — das quais Esmeraldino esteve presente em todas: como instrumentista sob a liderança de Antônio Rago, depois de Siles

e posteriormente liderando o grupo — levantando os membros de cada uma das formações, como também sua produção fonográfica no período. A Rádio Tupi é crucial para entendermos a trajetória de Esmeraldino, o ambiente de trabalho era também seu laboratório criativo, onde ele desenvolvia arranjos, introduções e finais, para acompanhar os calouros.

Em *O choro de Esmeraldino Salles*, farei primeiro o levantamento de sua obra conhecida e depois vamos analisar musicalmente os seus três choros mais conhecidos: *Arabiando, Perigoso* e *Uma noite no Sumaré.* A partir da análise desses choros, traçarei as características marcantes do estilo composicional de Esmeraldino Salles e o que o difere do choro convencional. Finalizo o capítulo apurando as homenagens a Esmeraldino.

Em *Negro e Paulistano,* faremos uma reflexão sobre o papel da chamada música americana na obra de Esmeraldino. Essa influência costuma ser malvista pela narrativa até o momento predominante na literatura especializada. Mas farei um breve exercício de desconstrução da própria ideia de tradição e seus objetivos políticos para desnudar o processo e oferecer outra abordagem: o diálogo entre choro e jazz enquanto duas músicas negras do continente americano, ou seja, pela perspectiva da diáspora. Após esse enfoque, vou refletir sobre o lugar do negro na memória cultural da cidade de São Paulo, uma cidade que costuma alimentar o imaginário de um passado europeu, italiano, relegando a segundo plano, ou até mesmo ao apagamento, as memórias negras da cidade.

2. ESMERALDINO E A RÁDIO TUPI

2.1. O início

Compositor e multi-instrumentista de cordas, nascido no dia 11 de junho de 1916, na Zona Leste de São Paulo, filho de Félix Salles e Maria Santos, Esmeraldino começa a vida profissional prestando serviços autônomos, como ferreiro, pintor e pedreiro. Músico autodidata e de família evangélica, segundo sua filha Esmeralda, Esmeraldino começa a tocar seus primeiros acordes na igreja. Não lia partitura, tocava, como se diz popularmente, "de ouvido". Era muito comum na época que os instrumentistas de sopro tivessem leitura musical e ensino formal de música nas bandas e orquestras, enquanto no caso dos instrumentistas de cordas e de percussão era mais comum aprenderem música fora do ambiente escolar e formal.

A partir da década de 1930, tivemos uma mudança impactante na profissionalização do músico popular, trata-se da popularização do rádio no Brasil. Segundo Pereira (1967, p. 231), as primeiras transmissões em São Paulo eram caracterizadas pelo repertório semierudito ou estrangeiro (italiano principalmente), executado normalmente por professores e alunos de piano. A partir do grande sucesso da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, que trazia o samba e a música popular na linha de frente de seu repertório musical, rapidamente as rádios paulistas foram alterando suas programações e dando cada vez mais espaço à chamada música popular. Exportou-se também do Rio de Janeiro o formato de conjunto chamado regional, a instrumentação base do choro, formada por percussão, cordas e solista, com o objetivo de dar suporte musical aos cantores, principalmente os calouros. A formação instrumental enxuta do regional permitia a possibilidade de fazer ajustes nas músicas como mudança de tom, andamento e até a elaboração de arranjos simples, com introdução, solo e final instrumentais.

Os programas de calouros, apresentados sob a forma de grandes programas de auditório, foram um grande sucesso popular na época. O calouro era a princípio um anônimo, ouvinte ou frequentador do programa como plateia, e carregava consigo o sonho de se tornar uma grande estrela da música popular brasileira. Inclusive, para algumas pessoas, esses programas eram uma das poucas possibilidades de inserção social na época.

Foi justamente no rádio que Esmeraldino consolidou sua carreira profissional. A radiodifusão, devido à sua relativa permeabilidade à cultura popular, àquela época, possibilitou a um homem negro, nascido na Zona Leste de São Paulo, estruturar-se e propiciar à sua família uma vida digna, vivendo da música popular que já era constituinte de seu campo simbólico e fonte de seu capital cultural. Segundo Cantero (2014, p. 156) Esmeraldino "estreou na Rádio

São Paulo, prefixo PRA-5, em 1937." Segundo a mesma autora, Esmeraldino passou também pelas rádios Gazeta, Record, Cosmos e depois Associadas. Segundo depoimento de Izaías Bueno Almeida (2019, Anexo I), Esmeraldino tocava na Rádio São Paulo de forma amadora, mas foi na Rádio Record, tocando no Regional de Armandinho Neves que ele se profissionalizou. Infelizmente pude coletar muito pouco material e informações do começo profissional de Esmeraldino, daí o presente capítulo dedicar-se a descrever mais detalhadamente o longo período durante o qual integrou o regional da Rádio Tupi e Associadas, primeiro sob a liderança de Rago, posteriormente Siles, até assumir ele próprio a liderança do grupo.

2.2. Rádio Tupi, Associadas e o bairro do Sumaré

Assis Chateaubriand inaugurou, em 1934, em São Paulo, a PRF-3, Rádio Difusora. Chateaubriand era até então proprietário de diversos órgãos de imprensa, como a revista *Cruzeiro*, *O Jornal*, ambos do Rio de Janeiro e os jornais paulistanos *Diário de São Paulo* e *Diário da Noite*. Não satisfeito, Chateaubriand inaugurou, em 1935, a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, e, em 3 de setembro de 1937, na Rua Sete de Abril, a Rádio Tupi de São Paulo.

> Na cerimônia de sua inauguração, que contou com a presença do governador do Estado, Cardoso de Mello Neto, e do prefeito Fábio da Silva Prado, o tenor mexicano Pedro Vargas, da cadeia de rádio norte-americana NBC, e a soprano Irene Cunha Bueno cantam trechos da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes. A pianista Antonieta Rudge e o violinista Anselmo Zlatopolski deram também sua contribuição artística ao evento (MATTOS, 2002, p. 159).

A Tupi convida, então, o multi-instrumentista Zezinho para liderar o regional da emissora. A formação do regional consistia em Antônio Rago e Chaves (violões), Pinheirinho (cavaquinho), Atílio Grany (flauta), Tieres (percussão) e Zezinho (triolim). Acontecem algumas alterações: Zezinho se muda para os Estados Unidos e Chaves passa a comandar o regional. Atílio é substituído por Veríssimo. Devido a uma briga entre Chaves e Veríssimo o regional é todo demitido até que se fossem verificados os responsáveis pela confusão.

Em 1940, Assis Chateaubriand funde as Rádio Difusora e Tupi, formando os *Diários e Emissoras Associados*, que na década de 1950 viria a se tornar a maior rede de jornais e emissoras de rádio do Brasil. A emissora muda-se, então, para o bairro do Sumaré, onde Esmeraldino residiu boa parte da vida e ao qual dedicou um de seus choros mais famosos.

> "A mais poderosa emissora paulista" — este era o *slogan* da Tupi, devido ao seu poderoso transmissor — e a Rádio Difusora eram parte importante das atividades em

> São Paulo do grupo comandado por Assis Chateaubriand. (...) Ambas tiveram a sua sede definitiva naquilo que o grupo chamava de "Cidade do Rádio", uma evidente alusão à *Radio City*, da NBC, em Nova Iorque, instalada no Rockfeller Center. A "Cidade do Rádio" ficava no Bairro do Sumaré, onde hoje se situa a sede brasileira da MTV, e a partir de setembro de 1950 lá passou a funcionar também a TV Tupi de São Paulo, a primeira da América do Sul (PRADO, 2012, p. 201).

Agora no Sumaré, a emissora reavalia sua decisão e recontrata o regional de Pinheirinho. Em 1942, para suprir a alta demanda da emissora, o regional é dividido em dois grupos: o de Pinheirinho e o liderado por Antonio Rago, formado por Poly, Violinha, José Marcílio (instrumentos de corda), Santilli (clarinete) e Nilo Silva (pandeiro). Ainda em 1942, Pinheirinho vem a falecer e a Rádio Tupi decide unificar os regionais sob a liderança de Rago. Segundo sua autobiografia, a formação do grupo de 1942 era: Antonio Rago (violão elétrico), Orlando Silveira (acordeon), Carlos Neves e Petit (violões), Esmeraldino Salles (cavaquinho), Serginho e, depois, Siles (clarinete), Zequinha[8] (percussão) e Correa (contrabaixo). Uma instrumentação bem peculiar para um regional: embora mantivesse a sua base de dois violões e cavaquinho; houve o emprego do contrabaixo; além de acordeon — que na época era visto como instrumento de música sertaneja — e clarinete, como instrumentos solistas no lugar da flauta; já havia também a novidade tecnológica do violão elétrico, que graças à captação poderia ter volume suficiente para tocar como instrumento melódico. A autobiografia de Rago traz o registro fotográfico da formação:

Figura 1 – Jucy Alves, Antonio Rago (violões), Correa (contrabaixo), Zequinha (pandeiro), Orlando Silveira (acordeon) e Esmeraldino Salles (cavaquinho)

Fonte: RAGO, Antonio. **A longa caminhada de um violão**. São Paulo: Livraria Editora Iracema, 1986, p. 31.

8 Apesar da biografia de Antonio Rago apontar Zequinha como o pandeirista, Izaías Bueno de Almeida revelou-me, em entrevista (2019, Anexo I), que, antes dele, quem tocou percussão no regional foi o músico Zé Pretinho. Devido à alta rotatividade desses conjuntos, é muito difícil encontrar documentação precisa que registre esse fluxo de músicos. Mesmo a Hemeroteca Digital não dispõe de todas essas fichas técnicas.

2.3. Antonio Rago e seu conjunto

Antonio Rago era um músico visionário para a época. Procurou dialogar com o maior número possível de mídias: rádio, teatro, televisão, disco e cinema, além de ter produzido uma autobiografia. Só para citar um exemplo dessa versatilidade midiática, segundo a autobiografia de Rago, o regional gravou a trilha sonora da animação *Cozinhando um Samba* (1945) e um trecho da trilha do filme *Terra é Terra*. É muito provável que Esmeraldino, enquanto integrante do conjunto, no período de 1942 a 1952, tenha participado de boa parte dessa produção multimidiática.

Além disso, no tempo em que Rago esteve à frente do regional da Tupi, produziu paralelamente um vasto número de gravações em discos de 78 RPM, algumas estreladas por membros do conjunto, outras acompanhando cantores ou outros instrumentistas. A lista de gravações acompanhadas pelo Conjunto do Rago, obtida no site Discografia Brasileira, possui 166 fonogramas, o que demonstra que o conjunto era muito solicitado para esse tipo de trabalho. Infelizmente, pela raridade das fichas técnicas detalhadas deste período, não podemos saber com certeza se Esmeraldino Salles esteve presente em todas as gravações, mas pudemos obter, pelo menos, um panorama do volume de trabalho do Regional do Rago fora da Rádio Tupi, sendo possível, assim, esboçar a atividade profissional desses músicos no período. Percebe-se no quadro a seguir a variedade de gêneros musicais que o regional acompanhava, o que exigia versatilidade de seus membros. Segue lista de fonogramas em 78 RPM que o conjunto gravou entre 1942 e 1952, ou seja, enquanto Rago liderava o regional na Rádio Tupi (marquei **em negrito** as raras gravações onde encontrei o nome de Esmeraldino na ficha técnica):

Quadro 2 – Gravações

Gravação	Lançamento	Intérprete	Música	Compositor	Gravadora	Gênero
15/06/1944	08/1944	Arnaldo Pescuma	Meu sabiá	Arnaldo Pescuma	Continental	Toada
15/06/1944	08/1944	Arnaldo Pescuma	Nossa senhora do Amparo	Décio Pacheco Silveira e Salvador Moraes	Continental	Valsa
15/06/1944	02/1945	Arnaldo Pescuma	Don din don	Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e Arnaldo Pescuma	Continental	Valsa
05/01/1945	04/1945	Mário Genari Filho	Elcy	Mário Genari Filho	Continental	Valsa
05/01/1945	04/1945	Mário Genari Filho	Tico-tico no fubá	Zequinha de Abreu	Continental	Choro
15/06/1945	07/1945	Mário Genari Filho	La Vezzoza	Tafarella	Continental	Polca
15/06/1945	07/1945	Mário Genari Filho	Raio de sol	Tafarella	Continental	Valsa
14/06/1945	08/1945	Rago	Este é o choro	Rago	Continental	Choro
?	08/1945	Orlando Silveira	Jeitosa	Orlando Silveira e Juraci Rago	Continental	Rancheira

14/07/1945	08/1945	Valdemar Reis	Nada	Horácio Sanguinetti, José Dames, Adhemar Muharram (versão)	Continental	Samba
?	08/1945	Orlando Silveira	Triste carnaval	Américo Jacomino (Canhoto)	Continental	Valsa
12/07/1945	08/1945	Paraguassu	Perdão Emília	Juca Pedaço e José Henrique da Silva	Continental	Modinha
12/07/1945	08/1945	Paraguassu	Mentirosa	Paraguassu	Continental	Tango canção
07/08/1945	09/1945	Waldomiro Lobo	Eu de cá você de lá	Waldomiro Lobo	Continental	Samba chamego
12/07/1945	09/1945	Paraguassu	Manhãs de Sol	Popular	Continental	Valsa
12/07/1945	09/1945	Paraguassu	Estela	Abdon Lira e Adelmar Tavares	Continental	Modinha
09/08/1945	09/1945	Caco Velho	Que baixo	Lupicínio Rodrigues e Caco Velho	Continental	Samba
06/09/1945	10/1945	Orlando Silveira	Tudo azul	Orlando Silveira e Esmeraldino Salles	Continental	Choro
07/09/1945	10/1945	Wilson de Sousa	Virgínia, a boa enfermeira	Wilson de Sousa e José Roy	Continental	Samba
07/09/1945	10/1945	Wilson de Sousa	Monte Castelo	Wilson de Sousa	Continental	Samba
06/09/1945	10/1945	Hélio Sindô	Grande Bahia	Avaré e Adoniran Barbosa	Continental	Samba
06/09/1945	10/1945	Hélio Sindô	O costume dela	Hélio Sindô e Arlindo Pinto	Continental	Samba
06/09/1945	10/1945	Orlando Silveira	Dirce	Bimbo	Continental	Valsa
07/08/1945	11/1945	Waldomiro Lobo	Batoré	Waldomiro Lobo	Continental	Toada
07/08/1945	11/1945	Waldomiro Lobo	Cachorro quente	Waldomiro Lobo	Continental	Maxixe
25/09/1945	11/1945	Rubens Peniche	Quem gosta de mim	Francisco Malfitano e José Roy	Continental	Samba
25/09/1945	11/1945	Rubens Peniche	Céu aberto	Francisco Malfitano e Ari Machado	Continental	Samba
25/09/1945	11/1945	Mário Genari Filho	Um passeio a Pernambuco	Mário Genari Filho	Continental	Frevo
29/10/1945	12/1945	Hélio Sindô	Asa negra	Adoniran Barbosa	Continental	Samba
29/10/1945	12/1945	Hélio Sindô	China chou	Jair Gonçalves e Hélio Sindô	Continental	Marcha
23/10/1945	12/1945	Murilo Caldas	Seja bem vindo	Murilo Caldas e Silvio Fontes	Continental	Samba
24/10/1945	12/1945	Caco Velho	Desenho animado	Francisco Malfitano	Continental	Marcha
24/10/1945	12/1945	Caco Velho	Não faça hora	Henricão e Caco Velho	Continental	Samba
04/10/1945	12/1945	Valdemar Reis	Rei bobo	Moacir Braga	Continental	Marcha
04/10/1945	12/1945	Valdemar Reis	Diga a ela	Hélio Sindô e Arlindo Pinto	Continental	Samba
06/11/1945	12/1945	Rubens Santos	Clube dos bacanas	Leal Tadeu e Helci Maio	Continental	Marcha
06/11/1945	12/1945	Rubens Santos	A Tereza tem razão	Leal Tadeu e Helci Maio	Continental	Samba
09/05/1946	06/1946	Nélson Novais	Chinita mia	Valdez e Raul Torres	Continental	Valsa
09/05/1946	06/1946	Nélson Novais	Por um beijo de amor (Per un baccio d'amor)	Vasin, Bertini, Arlindo Marques Jr. (Versão)	Continental	Valsa
16/05/1946	07/1946	Mário Genari Filho	Ou vai ou racha	Domínio Público	Continental	Maxixe

18/05/1946	07/1946	Marino Gouveia / Trio Brasil Moreno	A cor morena	Marino Gouveia (adaptação)	Continental	Schottisch
18/05/1946	07/1946	Marino Gouveia / Trio Brasil Moreno	Lembrando um amor	Moacir Braga e Capitão Balduíno	Continental	Valsa
06/06/1946	07/1946	Valdemar Reis	Perdão amor	Cacique e Vladimir de Melo	Continental	Samba
06/06/1946	07/1946	Valdemar Reis	Tive uma surpresa	Raimundo Chaves e Firmino Varela	Continental	Samba
06/06/1946	07/1946	Caco Velho	É doloroso (Papai eu quero pão)	Heitor Barros e Alfredo Borba	Continental	Samba
06/06/1946	07/1946	Caco Velho	Meu fraco é mulher	Conde e Heitor Barros	Continental	Samba
15/06/1946	10/1946	Wilson Roberto	Pensando nela	Hélio Sindô e Waldomiro Lobo	Continental	Samba
15/08/1946	**10/1946**	**Orlando Silveira**	**Zilda**	**Fego Camargo**	**Continental**	**Valsa**
15/08/1946	**10/1946**	**Orlando Silveira**	**Pisando no pé**	**Orlando Silveira**	**Continental**	**Mazurca**
15/08/1946	10/1946	Rubens Peniche	Ciúmes	David Raw e Sadi Cabral	Continental	Chorinho
15/08/1946	10/1946	Rubens Peniche	Raridade	Orlando Monelo, Gentil Castro e R. Faraone	Continental	Samba
15/06/1946	10/1946	Wilson Roberto	Meu Viver	Waldomiro Lobo, Rago e Wilson Roberto	Continental	Samba
10/10/1946	12/1946	Rubens Peniche	O homem não deve chorar	José Camargo, Carlos Armando e R. Faraone	Continental	Samba
10/10/1946	12/1946	Rubens Peniche	Salão dos beneditos	Orlando Monelo e José Camargo	Continental	Marcha
10/10/1946	12/1946	Wilson Roberto	Olinda não fracassou	Hélio Sindô e Arlindo Pinto	Continental	Samba
10/10/1946	12/1946	Wilson Roberto	O maestro tem razão	Hélio Sindô e Waldomiro Lobo	Continental	Marcha
19/09/1946	12/1946	Hélio Sindô	Marcha do tubarão	Hélio Sindô e Capitão Balduíno	Continental	Marcha
03/10/1946	12/1946	Hélio Sindô	É de Bangu	Hélio Sindô e Carlos Armando	Continental	Samba
03/10/1946	12/1946	Hélio Sindô	Porteiro de cabaré	Osvaldo França, Conde e B. França	Continental	Samba
19/09/1946	12/1946	Hélio Sindô	Kikiricó	Arlindo Pinto e Waldomiro Lobo	Continental	Marcha
03/09/1946	12/1946	Caco Velho	Novo cartaz	Cacique e Henricão	Continental	Samba
03/09/1946	12/1946	Caco Velho	O azar do Jacó	Conde e Heitor Barros	Continental	Samba
03/10/1946	12/1946	Caco Velho	Até onde vai o tubarão	Mauro Pires e Caco Velho	Continental	Batucada
03/10/1946	12/1946	Caco Velho	A sanfona do Gaudêncio	Heitor de Barros e Conde	Continental	Rancheira carnavalesca
12/11/1946	02/1947	Rubens Peniche	Pobre louca	Gentil Castro e Orlando Monelo	Continental	Samba
12/11/1946	02/1947	Rubens Peniche	Beduína	Hélio Sindô e Moacir Braga	Continental	Marcha
24/07/1947	08/1947	Rago	Jamais te esquecerei	Rago	Continental	Bolero
24/07/1947	08/1947	Rago	Mentiroso	Rago	Continental	Bolero

24/07/1947	08/1947	Waldomiro Lobo	Catarina vai no trem	Folclore Mineiro (Adaptação: Waldomiro Lobo)	Continental	Chamego
24/07/1947	08/1947	Waldomiro Lobo	Mula Manca	Waldomiro Lobo	Continental	Baião
22/07/1948	07/1948	Rago	Delicioso	Rago	Continental	Choro
22/07/1948	07/1948	Rago	Que importa	Rago	Continental	Bolero
20/05/1948	07/1948	Arminda Falcão / Alice Silva	Moro à beira do mar	Folclore Português	Continental	Canção regional
20/05/1948	07/1948	Arminda Falcão	Dia da espiga	Alves Coelho	Continental	Canção
20/05/1948	07/1948	Mário Genari Filho	Sorocabana	Mário Genari Filho	Continental	Rancheira
04/11/1948	01/1949	Rosa Maria / Henricão	Ilusão perdida	César Brasil, Vladimir de Melo, Marcelino Ramos	Continental	Samba
04/11/1948	01/1949	Rosa Maria / Henricão	Cruz do pecado	Marcelino Ramos, J. Luiz dos Santos e Isaias Arioso	Continental	Samba
14/10/1948	01/1949	Rubens Peniche	Festa do povo	Conde e Avaré	Continental	Samba
14/10/1948	01/1949	Rubens Peniche	Maria do requebrado	Orlando Monelo e Gentil Castro	Continental	Marcha
20/05/1948	03/1949	Orlando Silveira	Mineira	Orlando Silveira	Continental	Polca
20/05/1948	03/1949	Orlando Silveira	Ave Maria	Erotides Campos	Continental	Valsa
31/07/1948	03/1949	Dilu Melo	Qual o valor da sanfona	Dilu Melo e J. Portela	Continental	Chote
31/07/1948	03/1949	Dilu Melo	Lá na serra	Capiba	Continental	Valsa brejeira
23/12/1948	03/1949	Arminda Falcão	Jardim da ilusão	Arlindo Pinto e Luis Alex	Continental	Marcha
23/12/1948	03/1949	Arminda Falcão	Marcha do solidó	J.M. Alves, Flamarion Jimenez	Continental	Marcha
27/05/1949	05/1949	Sólon Sales	Quixabeira	Humberto Teixeira e Cícero Nunes	Continental	Baião
27/05/1949	05/1949	Sólon Sales	Juazeiro	Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga	Continental	Baião
20/05/1948	05/1949	Mário Genari Filho	Arapuá	Mário Genari Filho	Continental	Choro
20/05/1948	05/1949	Mário Genari Filho	No tempo antigo	Mário Genari Filho	Continental	Schottisch
27/05/1949	07/1949	Rago e seu conjunto	Pelo teu amor	Rago	Continental	Bolero
27/05/1949	07/1949	Rago e seu conjunto	Dos almas	Don Fabian	Continental	Bolero
20/05/1948	07/1949	Mário Genari Filho	Saci Pererê	Mário Genari Filho	Continental	Polca
30/06/1949	07/1949	Orlando Silveira	Beriozca	Domínio Público	Continental	Polca
30/06/1949	07/1949	Orlando Silveira	Tesoro mio	E. Becucci	Continental	Valsa
21/07/1949	10/1949	Rielinho	Lágrimas de palhaço	José Rieli	Continental	Valsa
21/07/1949	10/1949	Rielinho	Urubu de casaca	José Rieli	Continental	Choro
30/06/1949	03/1950	Orlando Silveira	Come le rose	D.P.	Continental	Valsa
30/06/1949	03/1950	Orlando Silveira	La prima notte	Domínio Público	Continental	Mazurca
31/07/1948	05/1950	Dilu Melo	As coisas erradas do mundo	Dilu Melo, Mardokéo Nacre	Continental	Baião
31/07/1948	05/1950	Dilu Melo	Recordando os pagos	Dilu Melo e Zélia Majjessi	Continental	Rancheira
23/12/1948	05/1950	Waldomiro Lobo	A capelinha do arraiá	Léa Magalhães	Continental	Poema sertanejo
13/01/1949	05/1950	Waldomiro Lobo	Catulo	Waldomiro Lobo	Continental	Poema sertanejo

22/06/1950	09/1950	Rago	Grande amigo	Rago	Continental	Choro
22/06/1950	09/1950	Rago	Em tuas mãos	Rago	Continental	Bolero
22/06/1950	09/1950	Manezinho Araújo	Lavandeira	Zé Romeiro e Conde	Continental	Baião
22/06/1950	09/1950	Manezinho Araújo	Palmatória	Manoel Araújo	Continental	Capoeira
22/06/1950	09/1950	Orlando Silveira	Lembrança do passado	Orlando Silveira	Continental	Valsa
22/06/1950	09/1950	Orlando Silveira	Indeciso	Orlando Silveira	Continental	Choro
23/07/1950	11/1950	Rago e seu conjunto	Estranho	Rago	Continental	Choro
23/07/1950	11/1950	Rago e seu conjunto	Noite triste	Rago	Continental	Valsa
10/1950	11/1950	Raul Torres e Florêncio	Cavalinho bom	Raul Torres e Lauro Muller	Todamérica	Marcha
10/1950	11/1950	Raul Torres e Florêncio	Festa italiana	Raul Torres e Lauro Muller	Todamérica	Marcha
1950	01/1951	Raul Torres e Florêncio	Dança do baião	Raul Torres	Todamérica	Baião
1950	01/1951	Raul Torres e Florêncio	Pomba do mato	Raul Torres	Todamérica	Toada
09/11/1950	03/1951	Rago	Motivo cubano	Rago	Continental	Guarach a
09/11/1950	03/1951	Rago	Por toda a vida	Rago	Continental	Bolero
24/11/1950	03/1951	Sólon Sales	Tristeza	Popular	Continental	Valseado
24/11/1950	03/1951	Sólon Sales	Em tuas mãos	Rago e Ribeiro Filho	Continental	Bolero
09/11/1950	03/1951	Orlando Silveira / Vagalumes ao Luar	Paraíba / Baião de Dois	Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga	Continental	Baião
09/11/1950	03/1951	Orlando Silveira / Vagalumes ao Luar	Balanceando	Orlando Silveira e Arlindo Pinto	Continental	Balancei o
04/12/1950	05/1951	Rago	Minha homenagem	Rago	Continental	Choro
04/12/1950	05/1951	Rago	História de uma praieira	Stefana de Macedo	Continental	Baião
09/11/1950	05/1951	Orlando Silveira	Saudade	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Continental	Choro
09/11/1950	05/1951	Orlando Silveira	Pagode no Sumaré	Orlando Silveira	Continental	Choro
05/04/1951	07/1951	Marino Gouveia	Só pra vê tu	Raul Torres	Continental	Baião
05/04/1951	07/1951	Marino Gouveia	Não tô mais doente	Raul Torres	Continental	Balancei o
02/04/1951	07/1951	Manoel Reis	Sem ela	David Raw e Alfredo Godinho	Continental	Samba
02/04/1951	07/1951	Manoel Reis	Adeus Moema	Cacique e América de Campos	Continental	Toada
02/04/1951	07/1951	Orlando Silveira	Luar do sertão / Tristezas do Jeca	João Pernambuco / Angelino de Oliveira	Continental	Baião poutporri
02/04/1951	07/1951	Orlando Silveira	A pequena Elisabeth	Rago	Continental	Valsa
30/03/1951	07/1951	Nélson Novais	Pelo teu amor	Rago e Ribeiro Filho	Continental	Bolero
30/03/1951	07/1951	Nélson Novais	Casinha da colina	Othon, Lera, Luiz Peixoto (versão)	Continental	Baião
13/08/1951	10/1951	Rago	Um guarda-chuva na sombra	Rago	Continental	Choro
13/08/1951	10/1951	Rago	Ni una palabra	Waldomiro Lobo	Continental	Bolero
05/04/1951	10/1951	Orlando Silveira e Vagalumes do luar	Bananeira	Arlindo Pinto e Mário Vieira	Continental	Baião

05/04/1951	10/1951	Orlando Silveira e Vagalumes do luar	Vô pro Ceará	Orlando Silveira e Mário Vieira	Continental	Baião
02/04/1951	10/1951	Rubens Peniche	Voltar eu quero	Juraci Rago, Antônio Coelho e Reinaldo Santos	Continental	Bolero
02/04/1951	10/1951	Rubens Peniche	Duas lágrimas	Rago e Ribeiro Filho	Continental	Valsa
?	11/1951	Euclides da Cunha e Sabiá das Perdizes	O tempo passa	Arlindo Pinto e Euclides da Cunha	Todamérica	Choro
?	11/1951	Euclides da Cunha e Sabiá das Perdizes	Acordei cansado	Arlindo Pinto e Euclides da Cunha	Todamérica	Polca
30/03/1951	03/1952	Rago	Gostosinho	Rago	Continental	Toada Choro
30/03/1951	03/1952	Rago	Desespêro	Rago	Continental	Bolero
27/03/1952	05/1952	Rago	Despertar da montanha	Eduardo Souto	Continental	Bolero
27/03/1952	05/1952	Rago	Saudades de alguém	Paraguassu	Continental	Baião
27/03/1952	05/1952	Ângelo Reale	Eu te direi dançando	Ângelo Reale	Continental	Valsa
27/03/1952	05/1952	Ângelo Reale	El chacolero	Ângelo Reale	Continental	Tango brejeiro
15/05/1952	07/1952	Hélio Sindô	Tenho pena dela	Raguinho e José Saccomani	Continental	Samba
15/05/1952	07/1952	Hélio Sindô	Triste caboclo	Paraguassu	Continental	Samba
15/05/1952	07/1952	Dilu Melo	Tudo é verdade	Dilu Melo e Nestor de Holanda	Continental	Baião humorístico
15/05/1952	07/1952	Dilu Melo	Maravia	Dilu Melo e Jairo José	Continental	Baião
23/07/1952	09/1952	Rago	Voltarás a mim	Rago	Continental	Bolero
23/07/1952	09/1952	Rago	Valsa do adeus	Frederico Chopin	Continental	Choro
27/08/1952	09/1952	Sólon Sales	Ela é solteira	Américo de Campos e Sólon Sales	Continental	Samba
27/08/1952	09/1952	Sólon Sales	Por toda a vida	Rago e Ribeiro Filho	Continental	Bolero
15/05/1952	09/1952	Dilu Melo	Meia canha	Dilu Melo e Ovídio Chaves	Continental	Polca gaúcha
15/05/1952	09/1952	Dilu Melo	Redinha de algodão	Dilu Melo	Continental	Xote-baião
13/08/1952	09/1952	Pedro Raimundo	Malandrinho	Pedro Raimundo	Continental	Choro
13/08/1952	09/1952	Pedro Raimundo	Linda paulistinha	Pedro Raimundo	Continental	Cateretê
03/09/1952	01/1953	Hélio Sindô	É fingimento	Júlio Nagib e Reizinho	Continental	Samba
03/09/1952	01/1953	Vagalumes do luar	Bebida e mulher	José Roy e Hélio de Araújo	Continental	Marcha
03/09/1952	01/1953	Vagalumes do luar	Prá me vingar	Conde e Mário Vieira	Continental	Samba
03/09/1952	01/1953	Hélio Sindô	Amor de palhaço	Orlando Monelo e Jucata	Continental	Marcha
23/07/1952	03/1953	Adoniran Barbosa "Zé Conversa"	Conselho de mulher	Adoniran Barbosa, João B. dos Santos e Osvaldo Moles	Continental	Samba
23/07/1952	03/1953	Adoniran Barbosa "Zé Conversa"	Samba do Arnesto	Adoniran Barbosa e Alocin	Continental	Samba
13/08/1952	03/1953	Pedro Raimundo	Sanfoneiro bom	Pedro Raimundo	Continental	Chote

13/08/19 52	03/1953	Pedro Raimundo	Vivo solito	Pedro Raimundo e Artur Oscar L. Sousa	Continental	Tango

Figura 2 – Fotografia titada por mim de disco de 78 RPM que conta com o nome de Esmeraldino na ficha técnica

Fonte: Acervo pessoal.

Rago foi um músico inventivo e sabia utilizar as inovações para se autopromover, possuía um tino comercial muito bem desenvolvido, inclusive fechando patrocínios para viabilizar programas de rádio e discos. Era habilidoso em vender as suas apresentações, utilizando, por exemplo, a própria novidade em torno do violão elétrico como mote para atrair o público curioso. Essa experiência para Esmeraldino sem dúvidas foi impactante, notamos em sua obra um anseio de continuidade da linguagem do choro, com forte ímpeto de transformação, mudança, evolução, criatividade e ousadia.

2.4. Siles e seu conjunto

> (...) O acordeonista fazia o som do Glenn Miller. Era o seguinte, ele fazia um naipe de sax, com os quatro tipos de sax, e ele botava o pistão fazendo a melodia em cima, com um sax dobrando embaixo. Ou seja, o acorde no meio e a melodia nas duas pontas. Mas teve uma época que o Glenn Miller tirou um trompete e substituiu por clarinete. Quando entrou o clarinete ele descobriu o som que ele queria, que já estava na cabeça dele. O Siles pegou um acordeonista que fazia o solo invertido, oitava abaixo e complementava com o acorde no meio. Solando com indicador e polegar, que é muito difícil. E o Siles solava uma oitava acima com o clarinete. Então ele tirava o som do Glenn Miller com dois instrumentos: acordeon e clarinete (FRANÇA, 2019, Anexo I).

Nascido em Ribeirão Preto, em 26 de abril de 1926, Wanderley Taffo, apelidado como Siles[9], era um grande clarinetista, integrante do regional de Rago. Segundo o site *Vinyl Maniac*, Siles começou cedo a carreira, ainda em Ribeirão Preto, tocando aos treze anos de idade na Banda Italiana, na Casa Jazz Progresso, na Jazz Band Bico Doce e, posteriormente, no PRA-7 Rádio Clube, além de ter sido primeiro clarinete da Orquestra Sinfônica da cidade, com apenas dezessete anos. Mudou-se para São Paulo, contratado pela Rádio Tupi, para integrar o Conjunto de Rago.

Mas em 1952, Antonio Rago é contratado pela Rádio Nacional, e tenta levar o conjunto para a nova emissora. Segundo sua autobiografia, no entanto, a Rádio Tupi ofereceu um aumento para os integrantes do Regional, para segurá-los na emissora e prejudicar a concorrente (RAGO, 1986, p. 73). Siles passa, então, a liderar o conjunto. Naquele ano, a Tupi sofria grandes transformações artísticas, conforme podemos observar na Revista Vida Doméstica:

> (…) assim também se situa a saída recente de Rago, substituído imediatamente por Duílio, um violonista sóbrio mas de méritos, disposto a alcançar a fama rapidamente, já que os demais elementos do Regional Tupi, tais como Siles e Esmeraldino, continuam lá mesmo no Sumaré, prontos para uma arrancada que eles chamam de "mais moderna", fugindo à estagnação do cotidiano. (1952, edição 411, p. 39)

Siles era exímio clarinetista, elogiado por sua sonoridade, conhecimento em harmonia e habilidade para improvisar. Foi casado durante muitos anos com a cantora Rosa Pardini, com quem teve um filho, Wander Taffo, guitarrista que posteriormente integrou o Rádio Táxi, banda de rock que fez relativo sucesso na década de 1980. Siles comandou o regional até o final da década de 1950, voltando à Ribeirão Preto para trabalhar na Rádio Clube de Ribeirão Preto.

Consta no site *Discografia Brasileira*, três discos de 78 RPM gravados pelo conjunto de Siles, um deles, curiosamente, acompanhando o próprio Esmeraldino Salles, o que denota que apesar da liderança do clarinetista, havia uma divisão do protagonismo do regional entre os dois, após a saída de Rago, como já frisava a matéria supracitada da Revista *Vida Doméstica*[10]. Importante registrar também que, até o presente momento, esse é o único disco oficialmente gravado em que Esmeraldino Salles é o solista, o protagonista. Os três discos foram lançados

---

9 Nunca encontrei, nem nas entrevistas, nem na imprensa da época uma explicação do pseudônimo Siles, mas pesquisando o verbete "Siles" na Hemeroteca Digital na década de 1950, percebi que havia muitas notícias na época sobre o presidente boliviano Hernán Siles Zuazo, que, assim como Wanderley Taffo, também usava bigode. Encontrei nos discos e na imprensa da época duas grafias para o nome: Siles e Syles. Optei por utilizar a primeira simplesmente por ser a mais recorrente.

10 Uma hipótese plausível é que o fato de Siles ser um músico mais jovem o levava a dividir esse protagonismo, além do próprio respeito à trajetória e valor artístico de Esmeraldino. O disco *Brejeirice* (LP, Polydor, 1956) de Siles traz a referência respeitosa "Mestre Esmê" na ficha técnica.

em 1954. Além do disco de Esmeraldino, constam também discos acompanhando Henricão e Zé Fidélis.

Segundo a base de dados colaborativa do IMMuB (Instituto Memória Musical Brasileira), Siles gravou também três LPs como solista e líder de conjunto: *Brejeirice* (Polydor – 1956), *Samba Society* (RGE – 1958) e *Boleros na Penumbra* (RGE – 1959). Consta na ficha técnica do álbum *Brejeirice* a formação: Wanderley Rizotto (acordeon), Azeitona (contrabaixo), "Mestre Esmê" (cavaquinho), Wanderley Taffo (clarinete), Zequinha (bateria e percussão) e Poly (guitarra).

O disco *Samba Society,* infelizmente, não possui ficha técnica, mas, segundo o jornal *Correio Paulistano* (8 de julho de 1958, 2º caderno, p. 5), a formação instrumental que tocou nesse disco é a mesma que tocava na casa noturna *Chicote*, na mesma época, com Siles (clarinete), Luis Loy (acordeon), Azeitona (contrabaixo), Domingos Machado (guitarra) e Nelson "Cotôco" (bateria). Já o disco *Boleros na Penumbra* apresenta formação ligeiramente diferente dos anteriores: clarinete, acordeon, vibrafone, piano, contrabaixo, bateria e percussão, porém também não apresenta ficha técnica.

É bom lembrar que estamos em um período de transição de mídias, do disco de 78 rotações para o LP (*ong-play*). Essa transição se reflete na discografia de Siles à frente do conjunto, conforme podemos notar no quadro a seguir:

Quadro 3 – LPs e 78 rotações

Lançamento	**Álbum**	**Artista**	**Formato**	**Gravadora**
05/1954	-	Zé Fidélis	78 RPM	Continental
08/1954	-	Esmeraldino (banjo)	78 RPM	Todamérica
10/1954	-	Henricão	78 RPM	Todamérica
1956	Brejeirice	Syles e seu conjunto	LP 10'	Polydor
1958	Samba Society	Siles e seu conjunto	LP	RGE
1959	Boleros na Penumbra	Siles e seu conjunto	LP	RGE

Temos, na fotografia abaixo, o registro de uma das formações do conjunto de Siles (da esquerda pra direita): Duílio Cosenza, Correa, Zequinha, Siles, Mário Cosenza, Wanderley e Esmeraldino Salles. O *Diário da Noite* (São Paulo, 28 de maio de 1953, p. 13) confirma essa exata formação. Boa parte da formação instrumental dos tempos de Rago foi mantida, porém

Wanderley substituiu Orlando Silveira, que foi para o Rio de Janeiro em 1951 e viria posteriormente a integrar o Regional do Canhoto[11].

Figura 3 - Imagem presente no disco São Paulo no Balanço do Choro - Ao nosso amigo Esmê (1980) de Laércio de Freitas, porém com um destaque à figura de Esmeraldino.

Fonte: Acervo de Paulo Sérgio Salles

Segundo entrevista com França, músico de Ribeirão Preto e amigo pessoal de Siles, o clarinetista regressou a Ribeirão, sua cidade natal, depois de se divorciar da esposa Rosa Pardini, quando voltou a morar com os pais e a exercer sua primeira profissão: alfaiate. É difícil precisar a data dessa volta, mas o jornal *O Repórter* de Uberlândia de 8 de julho de 1959 nos dá algumas pistas, trazendo uma agenda de shows no palco-auditório da Educadora, entre as atrações: "um show com os elementos da ZYR-79, Rádio Ribeirão Preto, comandados pelo grande clarinetista Siles" (p. 2). De volta a Ribeirão, paralelamente à profissão de alfaiate, Siles atuou novamente na Orquestra Sinfônica e deu aulas de música no Educandário Coronel Quito Junqueira. Siles teve câncer de garganta e precisou instalar um respirador. Em decorrência de uma falha desse respirador, faleceu em Ribeirão Preto, sua terra natal, em 1979, curiosamente no mesmo ano do falecimento de Esmeraldino.

2.5. Esmeraldino e seu conjunto

Como vimos anteriormente, registros de 1959 demonstram que Siles já integrava o *casting* da Rádio Ribeirão Preto. Paralelamente, podemos encontrar os primeiros registros em disco de 78 rotações com a denominação "Esmeraldino e Seu Conjunto", conforme quadro a seguir:

Quadro 4 – 78 rotações de "Esmeraldino e seu conjunto"

11 O Regional do Rago foi tão impactante para a época, que a presença de Orlando influencia a sonoridade de um dos regionais mais importantes da história, o Regional do Canhoto. Orlando também chega a integrar outro importante regional, o Época de Ouro.

Lançamento	Intérprete	Acompanhamento	Música	Compositor	Gravadora	Gênero
06/1958	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Audiência ao prefeito	Tóbis e Orlando Líbero	RGE	Samba
06/1958	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Guarde a sandália dela	Sereno e Germano Matias	RGE	Samba
09/1958	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Tem que ter mulata	Túlio Piva	RGE	Samba
09/1958	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Lata de graxa	Mário Vieira e Geraldo Blota	RGE	Samba
09/1959	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Tempestade de verão	Príncipe Indu e Germano Mathias	RGE	Samba
09/1959	Germano Matias	Esmeraldino e seu conjunto com Leonel (trombone)	Malandro de araque	Rafael Gentil e F. M. Cabral	RGE	Samba
12/1959	Vanderley (acordeon)	Regional de Esmeraldino	Lisboa, não seja francesa	Raul Ferrão e José Galhardo	Chantecler	Baião
12/1959	Vanderley (acordeon)	Regional de Esmeraldino	No mundo da lua	Vanderley e Esmeraldino	Chantecler	Choro

Germano Mathias (2019, Anexo I) me revelou em entrevista que foi acompanhado pelo conjunto de Esmeraldino no programa de calouros na Tupi. Em 1959, foi lançado pela RGE o LP *Em Continência ao Samba* de Germano Mathias acompanhado pelo conjunto de Esmeraldino Salles e Leonel do Trombone, que incluía os seis fonogramas listados anteriormente no quadro, originalmente lançados em 78 rotações pela mesma RGE. Apesar da ausência de ficha técnica, ouvindo o disco podemos perceber a formação característica do regional da Tupi: clarinete, acordeon, violão, cavaquinho e percussão, porém com o acréscimo do trombone de Leonel.

Podemos concluir, então, que por volta de 1958, o Regional da Tupi passou para a liderança de Esmeraldino. A fotografia a seguir registra a formação: Luiz Machado (clarinete), Domingos Machado (guitarra), Zequinha (percussão), Osvaldo Colagrande (violão) e Esmeraldino Salles (contrabaixo). Segundo Paulo Sérgio Salles (2019, Anexo I), Esmeraldino fez um "rolo" com o antigo contrabaixista, o Seu Correa, e acabou ficando com o contrabaixo dele.

Figura 4 - Da esquerda para a direita: Luís Machado, Domingos Machado, Zequinha, Osvaldo Colagrande e Esmeraldino.

Fonte: Acervo de Mário Machado

Izaías Bueno de Almeida (2019, Anexo I) me revelou ainda uma outra formação, que acompanhava os calouros no programa *Gaiola de Ouro*, apresentado por Alfredo Borba: Izaías Bueno de Almeida (bandolim), Zezinho Guarani (pandeiro), Osvaldo Colagrande (violão), Israel Bueno de Almeida (violão), Dorival Malavasi (cavaquinho), Esmeraldino Salles (contrabaixo) e Diquinho (trombone).

2.6. O rádio como laboratório criativo

Segundo o que me descreveram alguns entrevistados, Esmeraldino marcava uma breve reunião com o calouro, dispensando os outros músicos. Nessa reunião, ele iria "tirar o tom" das músicas que o calouro cantaria. Ele fazia isso sem nenhum instrumento musical na mão, forte indicativo de que Esmeraldino possuísse ouvido absoluto. Já sabendo a tonalidade das músicas, Esmeraldino reunia os músicos para ensaiar os pequenos arranjos que ele próprio criava, assobiando ou cantarolando introduções, finais e transições instrumentais. Tudo criado ali, no ambiente de trabalho. Esmeraldino soube fazer do seu emprego um laboratório criativo, e com certeza aquelas introduções e pequenas melodias inéditas criadas para os calouros integram parte fundamental de seu processo criativo. E esse cuidado no acompanhamento dos calouros

— trazendo arranjos com introduções, solos e finais — além da concepção musical moderna para a época, fazia com que o regional tivesse muitos admiradores.

No Programa Ensaio (2015), Laércio de Freitas demonstra sua admiração por Esmeraldino ao narrar o episódio de quando ainda criança foi inscrito pela mãe no Clube Papai Noel, da Rádio Tupi, e enquanto tocava piano recebeu um carinhoso tapinha na cabeça do homem forte, grande e negro: "Toca moleque!". Ao relembrar aquele momento em que parecia não acreditar no que ocorrera, Laércio exclama na entrevista: "Era o Esmeraldino!". No mesmo programa, Laércio fala de como acompanhava à distância o trabalho do Regional de Esmeraldino, pelo rádio, desde os tempos em que morava em Campinas. Um pouco mais velho, ia a São Paulo periodicamente para ver os programas de auditório das rádios e prestigiar sua referência musical. Laércio de Freitas não era o único, Izaías Bueno de Almeida comenta em entrevista que quando jovem chegava a ficar esperando o regional na Padaria da Real, ao lado da Tupi, para escutar a conversa de seus ídolos (ALMEIDA, 2019, Anexo I).

2.7. Além da Tupi

As entrevistas me indicaram que Esmeraldino era um tipo caseiro, um pai muito presente na vida dos filhos e inclusive os levava em alguns trabalhos e viagens. Normalmente deixava o trabalho para fora de casa, exceto quando tinha alguns ensaios ou, para complementar a renda, dava aulas de música. Algumas dessas aulas, de cavaquinho, violão, contrabaixo e até de canto, eram ministradas em sua própria casa e outras em domicílio, na casa do aluno.

Esmeraldino também atuou em casas noturnas. Encontrei na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional registros na imprensa da época de sua atuação nas seguintes casas e boates:

- Bambu (1950), onde integrava um conjunto chamado *Bambu*;
- Chicote (1955 e 1956), onde liderava o conjunto *Esmeraldino e seus cordas quentes*, formado apenas de músicos negros, que acompanhava a cantora Anésia. Segundo Luiz Machado (2019, Anexo I), a formação do grupo era Moringa (violão), Plínio, Esmeraldino (cavaquinho) e Manezinho (flauta). A programação era dirigida pela cantor Sílvio Caldas;
- Cave (1957, 1958, 1959), onde integrava o *Conjunto do Baby*, com Nestor e Jair. Esmeraldino acompanhou as cantoras Marion Duarte e Nilde Araújo, junto com

Valtinho (vibrafone). A título de curiosidade, nessa mesma casa se apresentava o cantor e pianista Johnny Alf;

- Cine Sabará, na Vila Mariana (1961), onde se apresentava com a *Caravana Erontex* e cast da Rádio Tupi;
- Moleque Bar (1962), onde acompanhava o cantor Noite Ilustrada;
- Blow Up (1969), onde acompanhava Silvio Caldas.

Figura 5 - Esmeraldino (esquerda), Pedro Colagrande (fundo), Silvio Caldas (à frente) e João Macacão (direita).

Fonte: Acervo de Barão do Pandeiro.

Em 1958, Esmeraldino participou de um programa de calouros dirigido por Humberto Pucca Filho, com apoio musical de Esmeraldino (contrabaixo), Mário Casali Filho (piano) e Zequinha (bateria). Em 1961, participou também tocando contrabaixo no Canal 2, do *Robledo e seu conjunto* junto com o baterista Gafieira. Em 1969, participou na TV Tupi do 1º Festival de Músicas de Carnaval, junto de: *Os originais do samba,* a *Escola de samba do Jorginho,* regionais do Evandro e da Barra Funda, Leonel do Trombone e a *Grande Orquestra da Tupi*. Além dessas participações, foi muito citada por diversos entrevistados a sua participação no programa *Almoço com as estrelas*, apresentado pelo casal Ailton Rodrigues e Lolita Rodrigues.

Figura 6 - Foto do acervo pessoal de Paulo Sérgio Salles. Sentados à mesa estão Esmeraldino (esquerda), Meire Nogueira (centro) e Ailton Rodrigues (direita).

Fonte: Acervo de Paulo Sérgio Salles

Ainda na TV Tupi, consta um registro fotográfico no Acervo José Ramos Tinhorão do Instituto Moreira Salles. Izaías (ALMEIDA, 2019, Anexo I) revelou-me que o grupo foi formado e batizado de *Os fenomenais* de maneira improvisada ali na hora:

Figura 7 - Da esquerda para a direita: Julinho Mesquita (com o violão), Izaías Bueno de Almeida (sentado, com o bandolim), Toninho Gallani (com o cavaquinho), Esmeraldino Sales (sentado, ao fundo), cantor não identificado (à frente), Gentil do Pandeiro (em pé) e casal não identificado.

Fonte: Acervo José Ramos Tinhorão do Instituto Moreira Salles

Esmeraldino integrou na década de 1960, tocando contrabaixo, um trio com Laércio de Freitas (piano) e Fuminho (bateria). Segundo depoimento de Laércio de Freitas no Programa Ensaio (2015), o pianista foi encarregado pelo maestro Erlon Chaves a montar um trio para acompanhar cantores em um programa da TV Cultura. O trio gravou, em 1966, a música *Vivo Sonhando* de Tom Jobim no LP *Quem tem Bossa faz assim* (Audio Fidelity) de Geraldo Cunha, com arranjo de Laércio de Freitas, além da participação do flautista Thomaz Lee.

Figura 8 – Esmeraldino no contrabaixo, Laércio de Freitas ao piano e Fuminho na bateria, gravando no Canal 2, TV Cultura

Fonte: BARROS, Fernando Lichti. **Do calypso ao cha-cha-chá: músicos em São Paulo na década de 60**. São Paulo: Nova Ilusão Edições, 2012.

Infelizmente, pela imprecisão ou até ausência de fichas técnicas, é difícil precisar todas as gravações em disco que tiveram a participação de Esmeraldino. Pode-se dizer, aliás, que, diante das fichas técnicas que temos à disposição, a participação de Esmeraldino como instrumentista em gravações de LPs é bastante modesta. Além das já mencionadas participações nos LPs de Germano Mathias e Geraldo Cunha, ele toca em dois discos do cantor Silvio Caldas: Silvio Caldas (1974) e Depoimento (1975), ambos da Continental.

Sempre na ativa, tocando em shows, boates e casas noturnas, Esmeraldino tem sua composição *Arabiando* classificada para o II Festival Nacional de Choro *Carinhoso*, promovido pela TV Bandeirantes, em 1978. O choro foi inscrito no festival pelo violonista Balói e defendido pelo conjunto de Esmeraldino[12], formado pelo próprio no cavaquinho, Wilsinho (bandolim), Osvaldo Colagrande (violão de sete), João Macacão (violão de seis), Pedro Colagrande (pandeiro) e Nenê (tamborim).

Esmeraldino teve uma série de problemas de saúde, era portador de diabetes e próximo do final da vida foi acometido por uma paralisia facial, que no início a família e os amigos pensaram ser um AVC. Levado às pressas ao hospital, um local não muito familiar para ele, Esmeraldino de imediato se impressiona com o ambiente hospitalar, cheio de pessoas gritando e gemendo, isso faz com que sua pressão arterial se eleve e ele precise ficar internado. Recuperado, volta para casa e para a atividade musical, porém sob o efeito de medicamentos que deixam seu raciocínio mais lento, chegando inclusive a tocar no Festival da Bandeirantes nessas condições. Além disso, Esmeraldino tinha uma ferida que não cicatrizava devido à diabetes. Em 14 de janeiro de 1979, poucos meses após o festival, falece Esmeraldino Salles, em decorrência de uma trombose.

12 Na entrevista, Balói contou que houve um pequeno desentendimento entre ele e Esmeraldino e a TV Bandeirantes na época, já que a música enviada ao festival foi gravada pelo grupo Bachorando, liderado por ele (BALÓI, 2020, Anexo I).

3. O CHORO DE ESMERALDINO SALLES

3.1. A obra conhecida

O levantamento da obra de Esmeraldino Salles foi feito, principalmente, por meio de acervos, bancos de dados e ferramentas de busca disponíveis na internet. O quadro a seguir demonstra os resultados obtidos a partir de buscas em quatro bases de dados especializadas em fichas técnicas de discos: IMMuB, Discografia Brasileira, Discos do Brasil e Discogs.

Quadro 5 – Resultados por base de dados

Data	**Fonte**	**Entrada**	**Ocorrências**	**Categoria**
13/01/2020	IMMuB	esmeraldino	3	intérpretes
			2	compositores
			2	fonogramas
13/01/2020	Discografia Brasileira	esmeraldino	9	autor
			8	intérprete
			10	acompanhamento
13/01/2020	Discos do Brasil	esmeraldino	0	intérprete
			0	participação especial
			0	arranjador
			0	músico
			23	compositor
			2	parceria
13/01/2020	Discogs	esmeraldino	16	*release*
			2	*master*
			2	*artist*

A partir dessas buscas, levantei a lista das composições de Esmeraldino. Juntei a esse levantamento algumas músicas inéditas, que nunca foram oficialmente gravadas, como, por exemplo, *Choro Pobre*, cujo registro foi feito pelo violonista Osvaldo Colagrande, resultando em uma gravação caseira, que me foi cedida pelo pianista Laércio de Freitas. No acervo pessoal de partituras de Izaías Bueno Almeida descobri mais três músicas inéditas: *Brisa, Quando a saudade chegar* e *Valsa breve*. Outra fonte importante foi um caderno de partituras manuscritas, originalmente pertencente a Osvaldo Colagrande, cuja cópia me foi cedida pelo músico e pesquisador Felipe Soares.

Com esse levantamento, cheguei ao total de 30 obras. Aos poucos, fui adquirindo os discos que continham essas composições para incluí-los em meu acervo pessoal e utilizei também ferramentas de streaming, como o site *Discografia Brasileira,* além de plataformas

como Youtube e Spotify, onde pude ouvir a maior parte dessas composições. Segue a lista das 30 músicas em ordem alfabética:

Quadro 6 – Músicas de Esmeraldino Salles

Música	**Autoria**	**Registro mais antigo encontrado**	**Formato**	**Ano**
Arabiando	Esmeraldino Salles	II Festival Nacional de Choro *Carinhoso* (TV Bandeirantes)	Vídeo	1978
Bons tempos	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Brisa	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Acervo pessoal de Izaías Bueno de Almeida	Partitura	?
Caso de amor	Esmeraldino Salles	Disco 78 rotações (Orlando Silveira)	78 RPM	1953
Choro pobre	Esmeraldino Salles	Gravação caseira de Osvaldo Colagrande	Fita	?
Dedilhando	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Disco 78 rotações (Canhoto e seu regional)	78 RPM	1957
É isso aí bicho	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Eloiza	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Cabecinha no ombro (Regional do Dudu)	LP	?
Equilibrando	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Par Constante: volume 2 (Orlando Silveira)	LP	1959
Espetinho	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Um clarinete em festa (Mário Pereira)	LP	1964
Fazendo hora	Esmeraldino Salles	Brejeirice - Siles e seu conjunto	LP 10’	1956
Histórico	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Inveja	Esmeraldino Salles e Siles	Referida em matéria do Jornal da Noite	Nota na Imprensa	1952
Moderno	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
No mundo da lua	Esmeraldino Salles e Vanderley	Disco de 78 rotações (Vanderley - acordeon)	78 RPM	1959
Novato	Esmeraldino Salles e Osvaldo Colagrande	Reco do Bandolim e Choro Livre	CD	1998
Oh José	Esmeraldino Salles e Ribeiro Filho	Disco de 78 rotações (Hebe Camargo)	78 RPM	1950
Paduando	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Choros, ontem, hoje e sempre (Orlando Silveira)	LP	1978
Pergunte a eles	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Acervo da Casa do Choro	Partitura	?
Perigoso	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Disco de 78 rotações (Orlando Silveira)	78 RPM	1957
Por acaso	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Quando a saudade chegar	Esmeraldino Salles e João Dias Carrasqueira	Acervo pessoal de Izaías Bueno de Almeida	Partitura	?
Quando o amor acontece	Esmeraldino Salles e Vanderlei Taffo	Disco de 78 rotações (Trio Orixá)	78 RPM	1954
Saia dessa (Malandrinho)	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002

Saudade	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Disco de 78 rotações (Orlando Silveira)	78 RPM	1951
Saudoso	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Sugestivo	Esmeraldino Salles	Tributo a Esmeraldino Salles (Conjunto Um a Zero)	CD	2002
Tudo azul	Esmeraldino Salles e Orlando Silveira	Disco de 78 rotações (Orlando Silveira)	78 RPM	1945
Uma noite no Sumaré	Esmeraldino Salles	Noites brasileiras (Regional do Canhoto)	LP	1958
Valsa breve	Esmeraldino Salles	Acervo pessoal de Izaías Bueno de Almeida	Partitura	?

É muito provável que Esmeraldino tenha composto mais músicas, mas muitas se perderam, já que não possuem registro: não chegaram a ser gravadas ou escritas. O próprio Esmeraldino não lia e nem escrevia partitura, o que dificultava o registro das músicas, já que ele dependia de outros músicos para isso.

3.2. Partituras

Felipe Soares presenteou-me em 2019 com a cópia de um caderno de partituras manuscritas, que originalmente pertencia a Osvaldo Colagrande. Felipe me revelou que esse caderno serviu de apoio para a gravação do CD *Tributo a Esmeraldino Salles* (2002). Também me informou que havia repassado uma cópia desse mesmo caderno para Maurício Carrilho e que, consequentemente, o material se encontrava atualmente no Acervo da Casa do Choro, em suas versões originais manuscritas, mas também em edições próprias da Casa do Choro, com adaptações e harmonizações de Lucas Porto.

Mostrei os manuscritos para Izaías Bueno Almeida e ele reconheceu a própria caligrafia nas partituras: *Bons tempos, É isso aí bicho, Histórico, Moderno, No mundo da lua, Novato, Saia dessa, Saudoso* e *Sugestivo.* Reconheceu também a caligrafia de Laércio de Freitas em *Arabiando*. Izaías ainda me enviou músicas inéditas de seu acervo pessoal, editadas por ele próprio: *Brisa, Quando a saudade chegar* e *Valsa breve* (ver Anexo II). Também me mandou a partitura do choro *Saia dessa*, porém com um título alternativo: *Malandrinho*. Em janeiro de 2021, Izaías me explicou, por e-mail, que conheceu a música *Quando a saudade chegar* (Esmeraldino Salles e João Dias Carrasqueira) quando começou a frequentar rodas de choro e a encontrar João Dias Carrasqueira com frequência. Contou que transcreveu essa música enquanto era ditada por Antônio D'Áurea, célebre chorão paulistano, famoso por suas rodas e por liderar o Conjunto Atlântico. *Valsa breve*, segundo Izaías (ALMEIDA, 2019, Anexo I), foi dedicada a Antônio D'Áurea e o Conjunto Atlântico.

Por fim, Celso Almeida gentilmente me cedeu cópias digitalizadas das partituras manuscritas por Orlando Silveira de *Oh meu amigo* e de *Perigoso*, com a caligrafia do próprio compositor. Felipe Soares também me cedeu a partir de *Ao nosso amigo Esmê*, também manuscrita pelo próprio compositor, Laércio de Freitas. André Mehmari me cedeu manuscritos de suas composições em homenagem a Esmeraldino, presentes no álbum *Esmê*. Wanessa Dourado me cedeu uma cópia da partitura *Com esmero*, de sua autoria, enquanto a partitura de *Esmerilhando,* de Gian Correa, baixei no site do violinista (ver *Fontes de Pesquisa)*. A partitura *Esmeraldino* de Maurício Carrilho foi encontrada no acervo da Casa do Choro. O esforço em reconhecer as caligrafias dos manuscritos, dentro do possível, foi essencial para que se pudesse dar o devido crédito às pessoas que foram imprescindíveis à preservação dessas obras. Na seção *Fontes de pesquisa,* detalharei melhor os autores de cada manuscrito.

3.3. Arabiando, Perigoso e *Uma noite no Sumaré*

Arabiando, Perigoso e *Uma noite no Sumaré* são, de longe, os choros mais conhecidos e tocados de Esmeraldino. Tendo em vista a relevância e o impacto dessas obras na produção do choro, escolhi justamente as três por terem contribuído sobremaneira para criar o imaginário acerca da sonoridade de Esmeraldino dentro da comunidade do choro. Essas músicas, no entanto, são bastante representativas também por outros motivos. *Uma noite no Sumaré* foi gravada pelo importantíssimo Regional do Canhoto (contando com Orlando Silveira como integrante do conjunto), em 1958, no LP *Noites Brasileiras,* lançado pela RCA Victor. Essa gravação foi importante, pois deu projeção a Esmeraldino no Rio de Janeiro e, consequentemente, em todo o Brasil.

Perigoso, por ter sido composta em parceria com Orlando Silveira, acabou caindo no gosto e no repertório de diversos sanfoneiros e solistas do choro. Destacam-se as gravações de Dominguinhos nos álbuns *Lamento de caboclo* (1973), *O forró é nosso* (1973) e *Yamandu + Dominguinhos* (2007). *Perigoso* também foi gravada por Renato Tito, Dirceu Leite, Tiago Souza, Yamandu Costa, Mário Eugênio, Milton Mori, além do próprio Orlando Silveira, que a gravou diversas vezes.

Arabiando também é significativa por representar outra fase do compositor, cronologicamente falando, já que foi inscrita no II Festival Nacional de Choro *Carinhoso* da TV Bandeirantes, em 1978, tendo sido executada pelo próprio conjunto de Esmeraldino

(provavelmente foi composta nessa época também). Esmê veio a falecer poucos meses depois de participar do festival e *Arabiando* entrou para o LP *São Paulo no balanço do choro - Ao nosso amigo Esmê,* do pianista Laércio de Freitas, lançado pela Eldorado em 1980. O disco, que ainda conta com a composição de Laércio *Ao meu amigo Esmê*, deu visibilidade a Esmeraldino e à composição *Arabiando*, uma das músicas mais gravadas e tocadas de Esmeraldino até hoje.

Diferentemente do restante do trabalho, no presente capítulo são exigidos do leitor alguns conhecimentos específicos como teoria musical, leitura de partitura, leitura de acordes cifrados e harmonia. Seguem as gravações que usei como referência para *Perigoso*, *Uma noite no Sumaré* (escolhi gravações bastante difundidas de Orlando Silveira) e *Arabiando* (execução do próprio conjunto do Esmeraldino no Festival de Choro da TV Bandeirantes). Os links foram todos acessados em janeiro de 2021:

- **Arabiando**: vídeo do II Festival de Choro "Carinhoso" da TV Bandeirantes (1978). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xGDfW5ZaV9k. Acesso em: ago. 2021. Partitura disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5515; Acesso em: ago 2021.
- **Perigoso**: LP Choros, ontem, hoje e sempre de Orlando Silveira (1978). Partitura manuscrita no Anexo II;
- **Uma noite no Sumaré**: LP Noites Brasileiras de Canhoto e seu regional (1958). Partitura disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/9126. Acesso em: ago 2021.

3.4. Ferramentas de análise

Definir o que é típico, característico do choro não é tarefa fácil, já que o repertório é diverso vasto, em número de obras, compositores e intérpretes, e é extenso o período histórico que o abrange. Estamos falando de um gênero que surgiu no final do século XIX e segue em transformação. Olhando para o repertório do choro que se consolidou a partir da obra de compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, entre muitos outros, é possível detectar alguns comportamentos musicais

comuns que dão unidade ao gênero. Almada (2006) arrisca traçar esses limites, para fundamentar sua obra *A Estrutura do Choro*:

> Seria impossível a viabilização deste trabalho sem o estabelecimento prévio de que informações para ele coletadas e nele organizadas baseiam-se principalmente em relações *estatísticas*. Sem querer, com isso, dizer que serão desprezados os casos menos recorrentes, os procedimentos construtivos consagrados (não só através de simples estudos estatísticos, mas principalmente pela observação da prática viva) serão devidamente destacados e constituirão a base sobre a qual serão estabelecidos os princípios contidos neste livro. Sem essa premissa (tão mais lógico quanto necessária) seria impossível a condensação de princípios em torno do mais comum – em suma, do *idiomático* –, em face do labirinto de variantes que se formaria: sacrifica-se, assim, uma "pureza" em prol da realização prática (com uma mínima margem estatística de erro, por sinal). (p. 3)

Almada detalha mais à frente que levantou o referido estudo estatístico na obra composicional de Joaquim Callado e Pixinguinha (ver p. 35), mas além disso, fica muito nítido, na fala do autor, que a consolidação desses comportamentos típicos e idiomáticos se dá principalmente pela prática, pelo contato com o repertório e com as rodas de choro[13]. Utilizaremos a obra em questão, de Almada, como referência comparativa, já que é uma das raras literaturas de análise musical especialmente dedicada ao choro. Analisaremos os comportamentos típicos da obra de Esmeraldino, presentes em suas composições mais gravadas e celebradas, e observaremos como suas práticas pessoais dialogam com as práticas comuns do choro. Por meio da escuta atenta, conversas com outros músicos e análise das partituras, e devido a meu próprio contato prévio com as peças, pude separar algumas das características marcantes dos choros de Esmeraldino:

- Choros de duas partes;
- Progressões harmônicas: uso de cromatismos e empréstimos modais;
- Melodias arpejadas empregando as extensões 9, 11 e 13;
- Uso melódico e harmônico de *blue notes*;
- Frases ágeis, cromatismos e ornamentos escritos;
- Jogos de pergunta e resposta entre melodia e baixaria;
- Estruturas rítmico-melódicas complexas, breques e convenções;
- Introduções, interlúdios e finais.

13 Precisamos apenas fazer uma ressalva de que, historicamente falando, a roda de choro, como a entendemos hoje, não é o único ambiente onde o choro acontece.

Usarei, como base para as análises, (1) as partituras editadas pela Casa do Choro de *Arabiando* e *Uma noite no Sumaré* e (2) a partitura manuscrita por Orlando Silveira de *Perigoso*. Com relação à harmonia, farei uma pequena padronização para facilitar as análises. Sabemos que no choro, assim como em outros gêneros da música popular, os instrumentos harmônicos gozam de certa liberdade para fazer pequenas rearmonizações, ou incluir ou omitir a sexta, sétima e extensões (9, 11, 13) dos acordes, independentemente da cifra. Para evitar qualquer ambiguidade, os acordes serão padronizados da seguinte forma: vamos considerar os graus I, II, III, IV e VI do campo harmônico como tríades e os acordes dominantes (primários e secundários), meio-diminutos e diminutos como tétrades.

O mesmo vale para acordes invertidos, é comum e até desejável no choro que o violão de sete cordas se utilize de baixos invertidos para criar um caminho melódico de contraponto à melodia principal. Mas como o emprego dessas inversões costuma ser feito de maneira improvisada e cada violonista também tem a sua forma de construir caminhos, adotarei na cifragem todos os acordes no estado fundamental, com uma única exceção: quando o baixo forma um caminho cromático com o acorde diminuto anterior ou posterior.

Os objetivos da padronização são: (1) evitar poluição visual desnecessária, que tire o foco do que realmente é importante na análise; e (2) facilitar o diálogo dessas partituras com a obra de Almada, que coloca os acordes do choro padronizados dessa forma. Izaias me relatou, em entrevista (2019, Anexo I), que o próprio Orlando Silveira ao escrever o arranjo de *Uma noite no Sumaré* para o Regional de Canhoto simplificou a cifra, para adequar a música à sonoridade do conjunto. Algumas considerações importantes:

- Utilizarei as letras maiúsculas A, B e C para me referir às partes (sessões) das músicas;
- Utilizarei acordes cifrados, que é a linguagem mais recorrente na chamada música popular e no choro, e adotarei os seguintes padrões, exemplificados em dó: C = tríade maior, Cm = tríade menor, C7 = tétrade maior com sétima menor, CØ = tétrade meio-diminuta e C° = tétrade diminuta. A sétima maior, quando aparecer, será referida pelo símbolo 7M;
- Tratarei as extensões de acordes como são abordadas no *jazz*: 9, 11 e 13;
- Utilizarei cifras analíticas em algarismos romanos seguidos da qualidade do acorde. Algarismo romano sozinho, sem a qualidade, indica tríade maior. Exemplos: I, IIm, IIIm, IV, V7, V7/V, etc.;

- Entenderei o acorde diminuto sempre com função dominante, substituindo algum acorde V7 primário ou secundário com o mesmo trítono;
- Utilizarei a nomenclatura subV7 para analisar acordes dominantes que substituem outro com o mesmo trítono (ex: substituição de G7 por Db7) e subIIm para seu cadencial. Exemplo em dó: Abm (subIIm) e Db7 (subV7);
- As resoluções de dominante serão indicadas por setas e as de subV7 por setas pontilhadas. A cadência IIm-V7 será indicada por chave;
- Tratarei muito pouco de harmonia funcional, mas para efeitos das análises considerarei as três funções básicas: tônica (I, IIIm e VIm), subdominante (IIm e IV) e dominante (V7), além das dominantes secundárias (V7/II, V7/III, etc.);
- Utilizarei apenas clave de sol. No caso da voz do violão de sete cordas, usarei a clave de sol transposta uma oitava abaixo, que é a forma como normalmente se escreve para esse instrumento.

3.5. Breve reflexão sobre análise musical

Antes de adentrarmos as análises propriamente ditas é importante não perdermos de vista o objetivo principal, que é compreender o estilo composicional de Esmeraldino, sua assinatura, seu estilo, e como ele dialoga com a linguagem convencional do choro. Nesse caso, é importante não perdermos isso de vista, já que a análise é apenas meio e não fim, para não cairmos em uma visão positivista de que a própria obra "fala por si". Faz-se importante assumir que a análise musical é uma visão particular de quem analisa, uma interpretação possível dentre muitas outras.

Outro detalhe importante é que muitos dos termos e das ferramentas utilizadas são originárias ou emprestadas da música chamada erudita. Mas a abordagem e o enfoque será analisar como a música popular costuma ser analisada nos livros, métodos e disciplinas de universidade. Pode acontecer de alguns dos termos empregados não corresponderem exatamente àqueles que originalmente foram designados em seu contexto de análise da música de concerto de tradição europeia. Isso ocorre porque muitos dos termos são emprestados e adaptados à necessidade da análise de peças da música popular, levando em consideração suas características e demandas próprias. Como norte, utilizei minha experiência nas disciplinas de Harmonia, no percurso de meu bacharelado em Música Popular, na Unicamp, ministradas pelos

professores Celso Veagnoli e Hilton Jorge Valente; além da obra já citada de Almada (2006) e o trabalho *Teoria na harmonia da música popular,* de Sérgio Freitas (1995).

Finalmente, mas não menos importante, entende-se aqui que a própria ideia do que é tradicional no choro é um constructo, uma invenção de pessoas (normalmente homens brancos) com poder suficiente para produzir narrativas. Isso inclui o próprio livro de Almada que está sendo utilizado na análise, já que ele se usa de ferramentas da teoria e análise musical para reforçar uma ideia de choro. Para evitar reforçar esse constructo tratarei sempre essa modalidade de choro como "convencional" e não necessariamente "tradicional", já que as tradições podem ser inventadas (HOBSBAWN, 2018). Dependendo do que considerarmos tradicional, podemos até encaixar Esmeraldino Salles nessa categoria.

3.6. Choro em duas partes

O choro convencional possui três partes, conformando a estrutura A-A-B-B-A-C-C-A, onde cada uma das partes (A, B, C) possui 16 compassos. Porém sabemos que choros de duas partes são relativamente comuns e costumam apresentar a estrutura: A-A-B-B-A. Existem ainda choros que além de terem duas partes não respeitam a métrica de 16 compassos em cada parte (só para citar dois monumentos de Pixinguinha: *Carinhoso* e *Lamentos)*.

Existem também os choros de apenas uma parte, como *Catita* de K-Ximbinho, composto para improvisar em cima, como um tema de *jazz.* Esmeraldino também compôs choros de uma parte, como *Choro Pobre*. A partitura (Anexo II), que foi transcrita por Izaías Bueno Almeida, apresenta algumas variações do tema principal, para tocar nas repetições, como se fosse uma espécie de improviso escrito. Segundo ele, o próprio título da música é uma brincadeira: é um choro "pobre", com uma parte só.

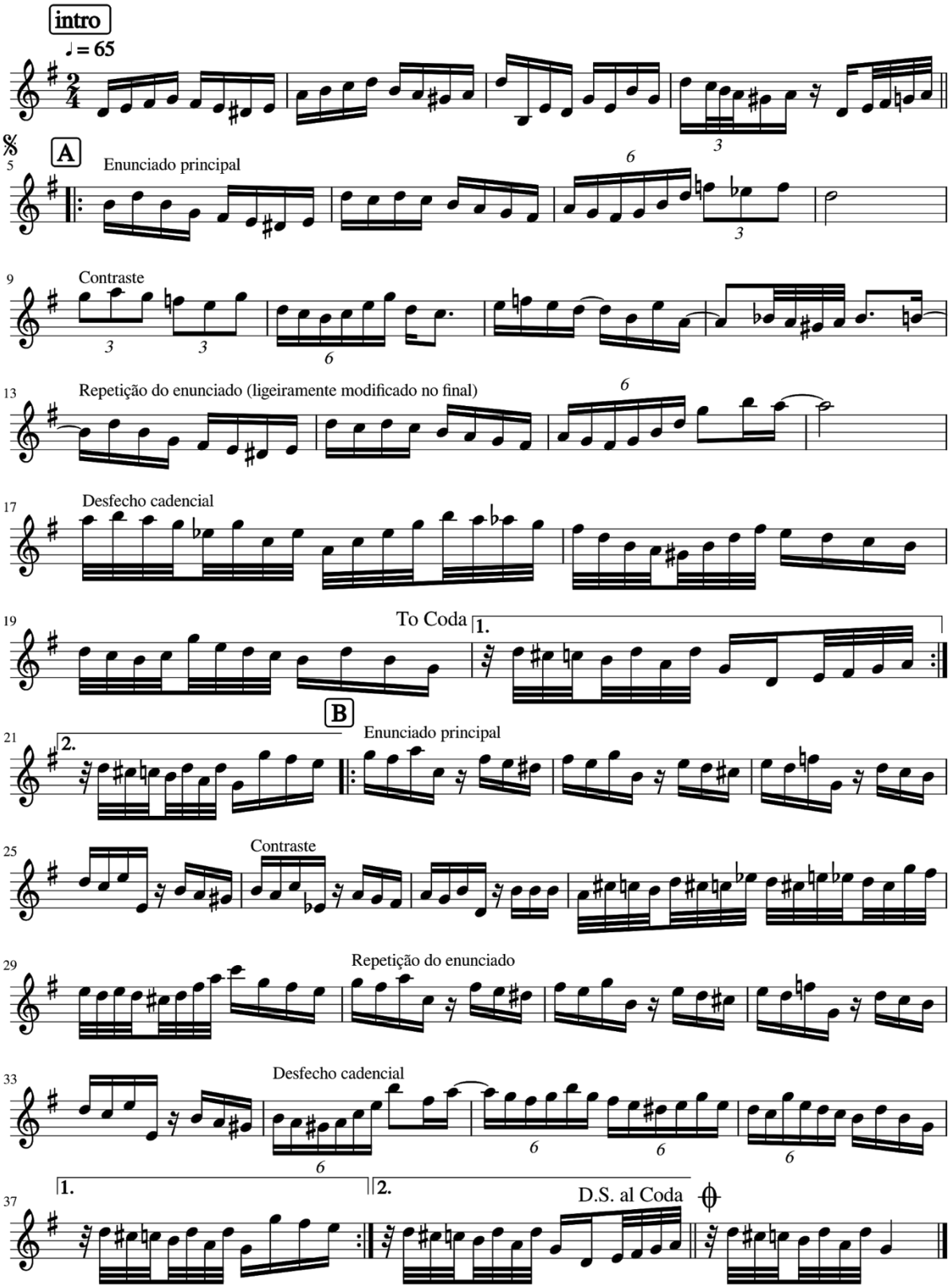
Mas o que me chama a atenção na obra de Esmeraldino é que encontrei apenas uma composição de três partes: *Valsa Breve*. Todas as demais composições apresentam apenas uma ou duas partes. Do ponto de vista formal, foge do convencional em toda a sua obra. Uma hipótese é a influência da canção de duas partes, já que trabalhava no rádio acompanhando cantores, da chamada "música americana", que costuma ter como padrão a forma *standard*: A-A-B-A, com cada parte tendo 8 compassos.

Mas além do fato de Esmeraldino compor a grande maioria de seus choros sobre duas partes, cabe analisar a construção fraseológica dessas composições dentro da forma. Segundo Almada (2006, p.16), a estrutura fraseológica mais convencional é o período:

- Frase 1 (compassos 1-4): enunciado principal ou antecedente
- Frase 2 (compassos 5-8): contraste
- Frase 3 (compassos 9-12): repetição do enunciado ou consequente
- Frase 4 (compassos 13-16): desfecho cadencial

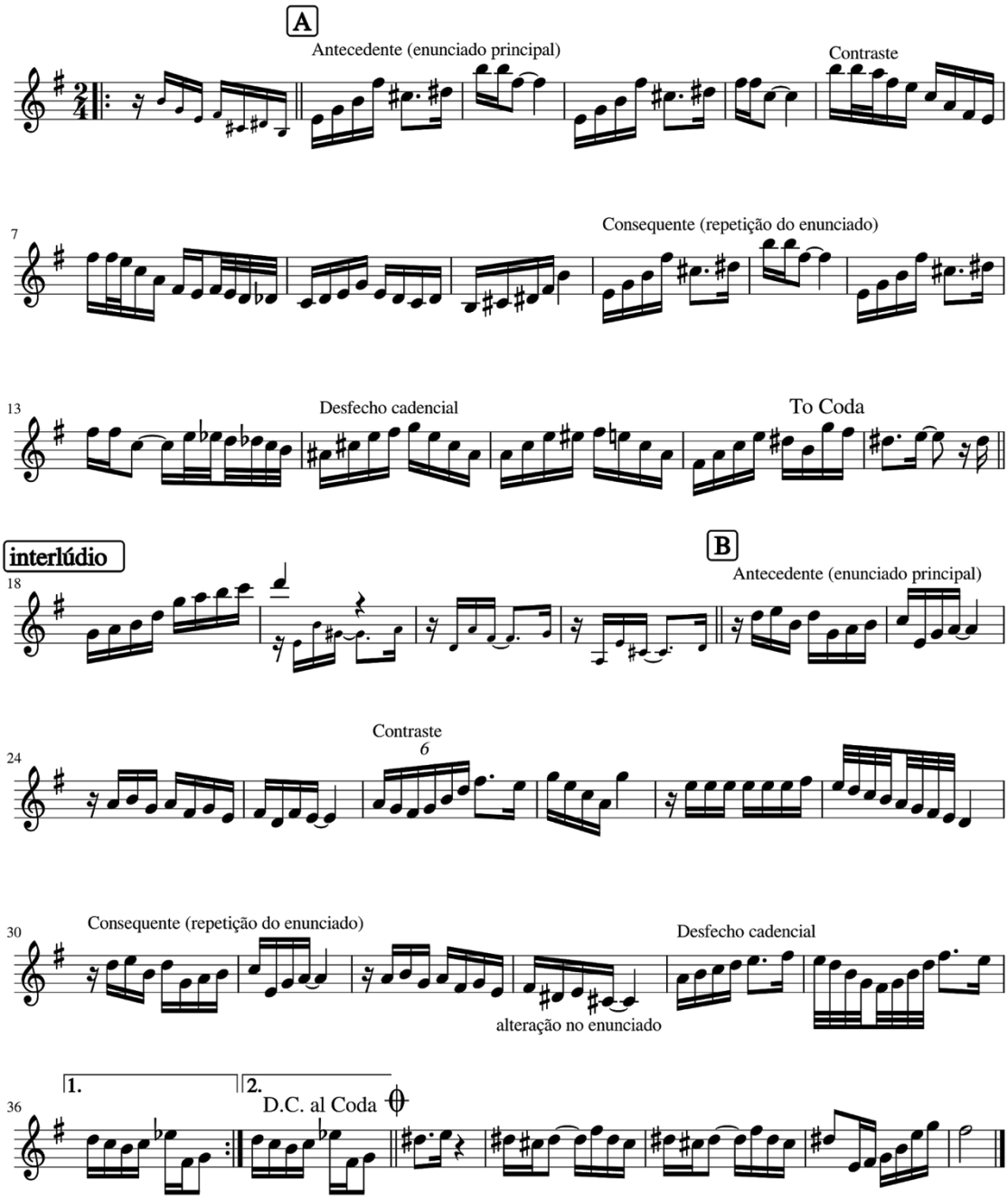
Perigoso, composta em parceria com Orlando Silveira, respeita essa estrutura apontada por Almada nas partes A e B, assim como a forma usual: intro, A, A, B, B, A.

Figura 9 – Perigoso: análise fraseológica.


intro
♩ = 65
A
Enunciado principal
Contraste
Repetição do enunciado (ligeiramente modificado no final)
Desfecho cadencial
To Coda
B
Enunciado principal
Contraste
Repetição do enunciado
Desfecho cadencial
D.S. al Coda

Já *Uma noite no Sumaré* segue a estrutura de 16 compassos nas duas partes, mas possui interlúdio. Alguns choros de Ernesto Nazareth possuem interlúdio entre as partes B e C (falaremos mais sobre os interlúdios, ao longo do capítulo). *Uma noite no Sumaré* não apresenta o esquema típico de repetições de partes, sua estrutura é (A-interlúdio-B) duas vezes e A-coda. Segue o mapeamento das frases:

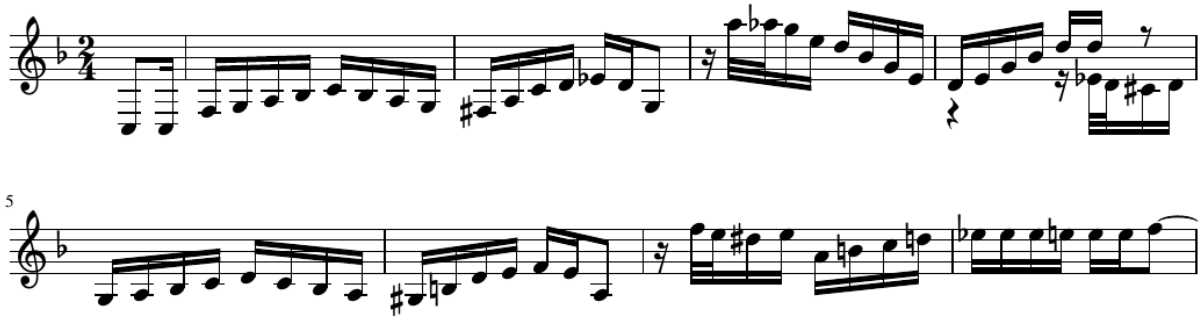
Figura 10 – Uma noite no Sumaré: análise fraseológica



Em *Arabiando* as partes A e B possuem 32 compassos, ou seja, o dobro da forma convencional de 16 compassos por seção. O principal motivo dessa dobra de compassos, pelo menos na parte A, é o fato de que existe um jogo de "pergunta e resposta" entre solista e baixaria, que detalharemos mais adiante. Só como referência, vamos adaptar a estrutura de período, porém com número dobrado de compassos. Vamos tratar cada bloco como "estrutura" já que, pelo próprio número dobrado de compassos, esses blocos terão mais de uma frase.

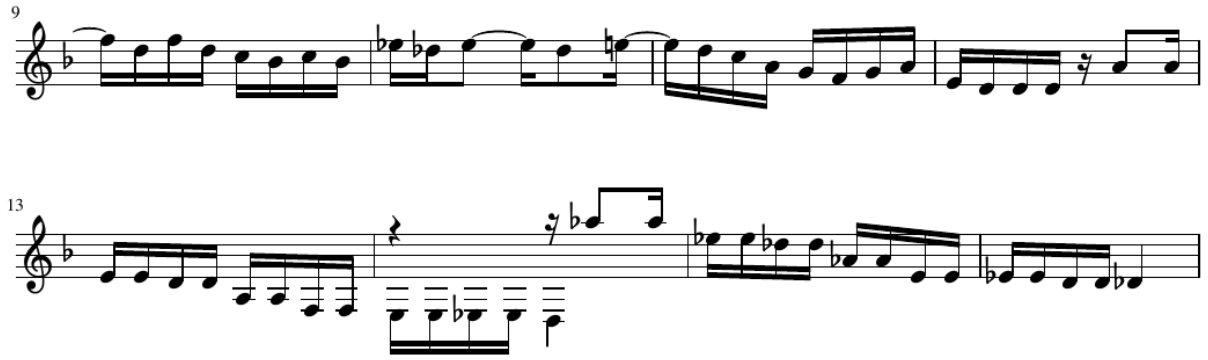
- Estrutura 1 (compassos 1-8) e Estrutura 3 (compassos 17-24): respectivamente, enunciado e repetição do enunciado.

Figura 11 – Arabiando – compassos 1 a 8



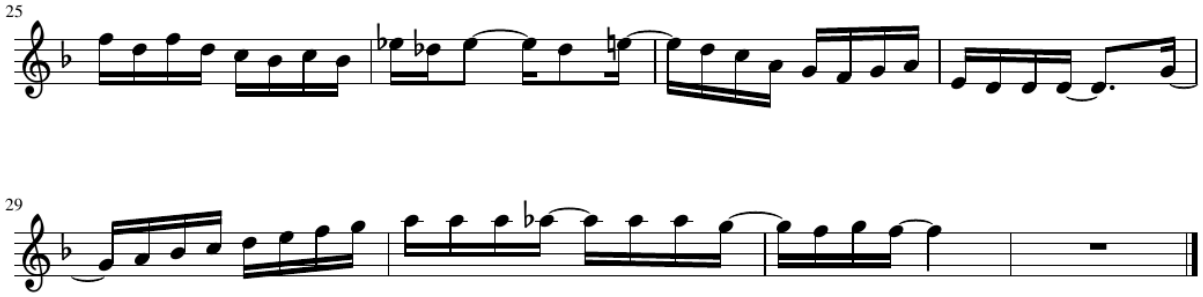
- Estrutura 2 (compassos 9-16): contraste

Figura 12 – Arabiando – compassos 9 a 16



- Estrutura 4 (compassos 25-32): desfecho cadencial

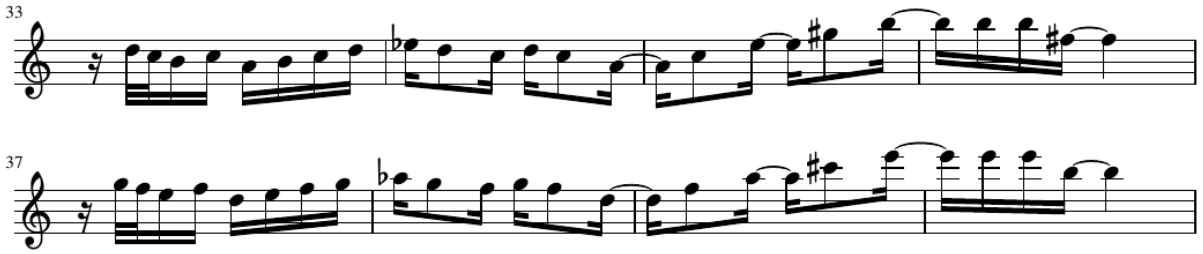
Figura 13 – Arabiando – compassos 25 a 32



Na parte B da música, a forma de 32 compassos se repete, porém sem os diálogos com a baixaria. Mesmo assim, vamos manter a mesma abordagem.

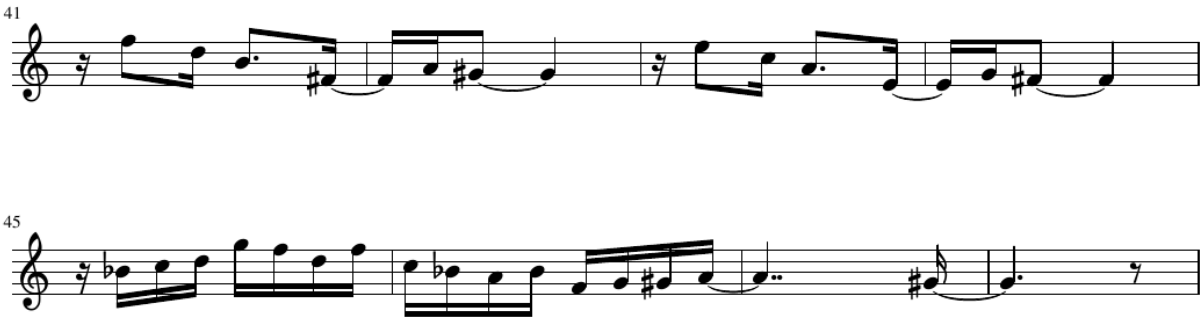
- Estrutura 1 (compassos 33-40) e Estrutura 3 (compassos 49-56): respectivamente enunciado principal e repetição do enunciado.

Figura 14 – Arabiando – compassos 33 a 40



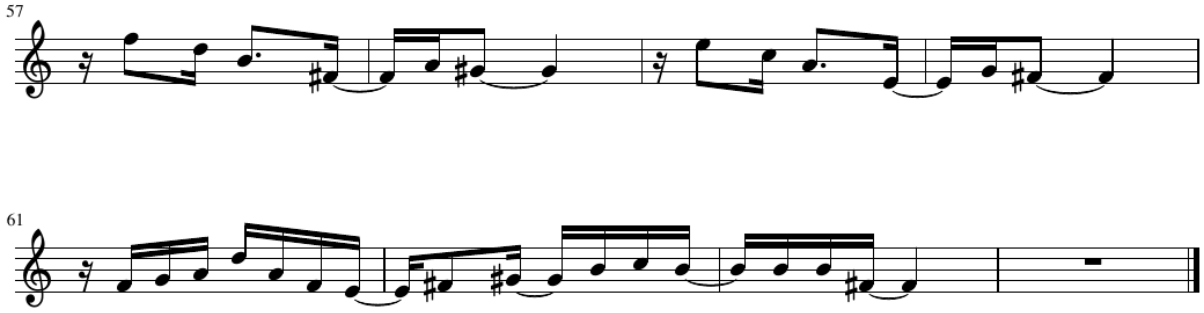
- Estrutura 2 (compassos 41-48): contraste

Figura 15 – Arabiando – compassos 41 a 48



Estrutura 4 (compassos 56-64): desfecho cadencial

Figura 16 – Arabiando – compassos 56 a 64



Importante notar que mesmo adotando uma forma dobrada em relação à estrutura convencional do choro, ele ainda assim mantém a proporção da estrutura de frases convencional. Outro detalhe importante em *Arabiando* é o esquema de modulação. Os choros de duas partes costumam modular na segunda parte para o relativo. Aqui Esmeraldino vai de Fá maior para Lá menor, o antirrelativo. Mas esse tipo de modulação não é inédita no choro. Pixinguinha, por exemplo, faz exatamente a mesma modulação em *Carinhoso*, uma de suas músicas mais conhecidas. Outro detalhe importante da peça é que, pelo menos na gravação de referência, ela não segue a forma A-A-B-B-A, comum entre choros de duas partes. No II *Festival Nacional de Choro "Carinhoso"* da TV Bandeirantes (1978), a música é executada na forma A-B-A-B-coda. Uma hipótese é de que a música é executada dessa forma pelo número dobrado de compassos em cada seção, o que tornaria a repetição de cada parte redundante e cansativa. Mas mesmo assim, existem gravações feitas na forma A-A-B-B-A-B-Coda, como por exemplo, a de Laércio de Freitas, no álbum "*São Paulo no Balanço do Choro"* (1980).

3.7. Progressões harmônicos: cromatismo e empréstimos modais

Resumidamente, Almada (2006, p. 20) define como progressões harmônicas típicas do choro aquelas que envolvem os graus do campo harmônico em tríades (com exceção do VII grau no campo harmônico maior) e suas respectivas dominantes, primária e secundárias, em forma de tétrades. Os diminutos que possuem os mesmos trítonos desses dominantes também estão incluídos na lista. Fiz alguns acréscimos e adaptações no quadro de Almada para se encaixar melhor ao objeto de estudo (estão em negrito). Os exemplos estão todos na tonalidade de Dó maior ou menor:

Quadro 7 – Tonalidades

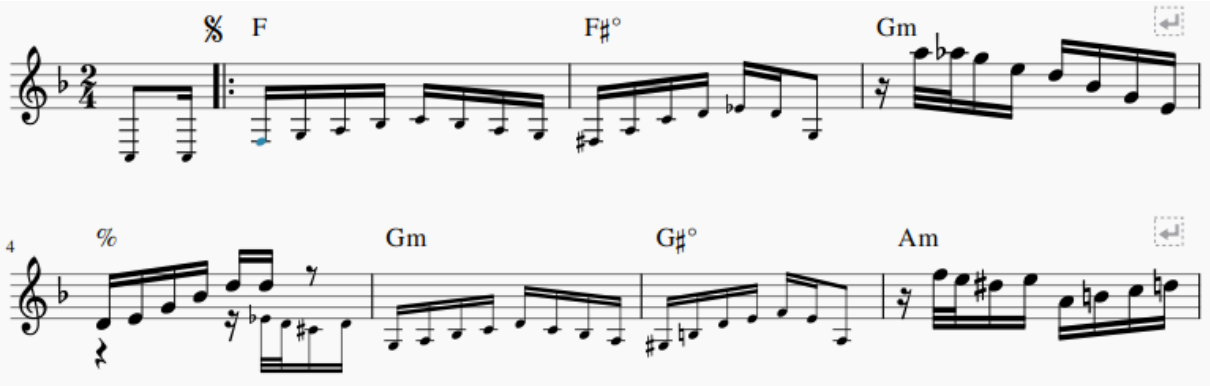
	Tonalidade maior	Tonalidade menor
Tríades maiores	C (I), F (IV)	Eb (bIII), Ab (bVI)

Tríades menores	Dm (IIm), Em (IIIm), Am (VIm)	Cm (Im), Fm (IVm)
Tétrade dominante	G7 (V7)	G7 (V7), **Bb7 (bVII7)**
Dominantes secundários	A7 (V7/II), B7 (V7/III), C7 (V7/IV), D7 (V7/V), E7 (V7/VI)	C7 (V7/IV), D7 (V7/V), Eb7 (V7/VI)
Empréstimo modal	Fm (IVm)	Db (bII)
Dom. sec. (versão diminuta)	**Os que possuem os mesmos trítonos das dominantes primárias e secundárias. Ex: G7 pode ser substituído por Ab°, B°, D° e F°.**	

Fonte:Almada (2006, p. 20)

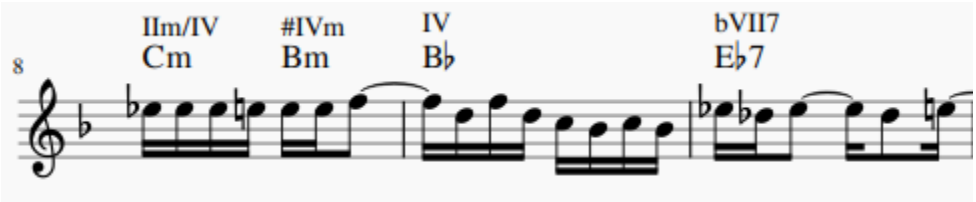
Mesmo na prática do choro convencional, os cromatismos no baixo são comuns, principalmente nas duas situações a seguir: o baixo (violão de sete) utilizar inversões dos acordes para criar um caminho cromático (exemplo: C7/Bb - F7/A - Bb7/Ab - Eb7/G); e o uso de acordes diminutos para criar caminhos ascendentes (exemplo: C - C#° - Dm) e descendentes (exemplo: C/E - Eb° - Dm). Porém Esmeraldino em Arabiando abusa de caminhos cromáticos, alguns convencionais, outros nem tanto. O começo da música se encaixa exatamente no segundo caso:

Figura 17 – Arabiando (melodia e cifra) – compassos 1 a 7



Em seguida, temos um caminho cromático não muito usual:

Figura 18 – Arabiando – análise harmônica dos compassos 8 a 10



Faço a leitura aqui de que o caminho mais óbvio para a subdominante Bb seria a preparação Cm - F7, ou seja, a cadência IIm - V7. Esmeraldino opta por Bm no lugar de F7 por uma questão da melodia, já que a nota *mi* é estranha a F7 (sétima maior, chocando com a sétima menor do acorde), mas é a décima primeira de Bm, ou seja, uma extensão. Em termos de

harmonia funcional, interpreto a função do acorde Bm (#IVm) como cadencial (subIIm) de um omitido acorde subV7 em direção a Eb7, ou seja, com a função subdominante. Basta pensar nessas duas preparações e como Esmeraldino as combina de uma forma interessante, omitindo as dominantes:

Quadro 8 – Tonalidades 2

Cm (IIm/IV)	**F7** (V7/IV)	**Bb** (IV)
Bm (subIIm/bVII)	**E7** (subV7/bVII)	**Eb7** (bVII7)

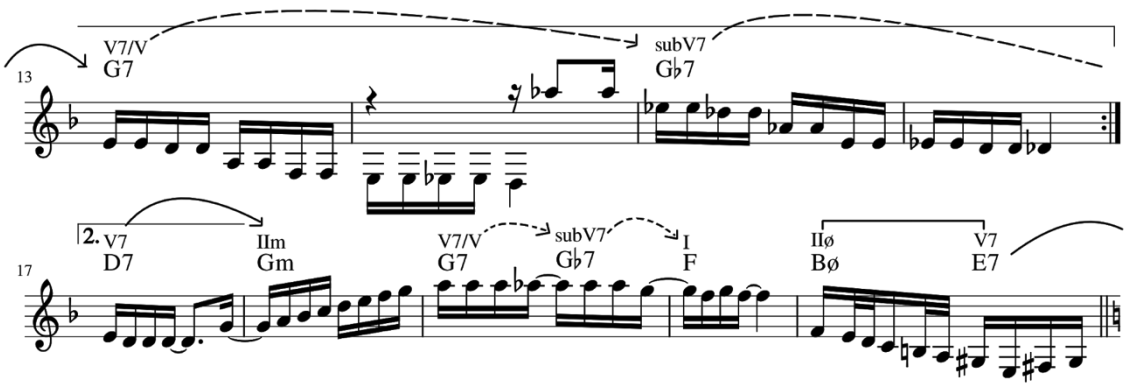
Outro ponto que vale destacar nesse trecho é o engenhoso movimento contrário entre baixo e melodia. Enquanto a melodia caminha cromaticamente de forma ascendente (Mi bemol, Mi e Fá), o baixo caminho cromaticamente de forma descendente (Dó, Si e Si bemol).

Uso e abuso de cromatismos é algo que podemos encontrar na obra de Pixinguinha, por exemplo, em *Ainda me recordo, Ingênuo* e *Joaquim virou padre*. No entanto, Esmeraldino pega aqueles elementos raros nas obras dos chorões, as exceções, e faz delas as regras, tornando-as aspectos de seu estilo composicional, de sua assinatura.

A substituição do dominante por outro de mesmo trítono (subV7) é muito recorrente em *Arabiando*, muitas vezes trazendo também o seu cadencial (subIIm), gerando, assim, também um cromatismo harmônico no baixo. Daí em diante, pude identificar esse tipo de comportamento acontecendo muitas vezes ao longo da composição.

Parte A:

Figura 19 - Arabiando – análise harmônica dos compassos 13 a 21



<u>Observação</u>: O subV7, Gb7, resolve no acorde F, na volta do ritornelo ao início da música.

Parte B:

Figura 20 - Arabiando – análise harmônica dos compassos 22 a 25

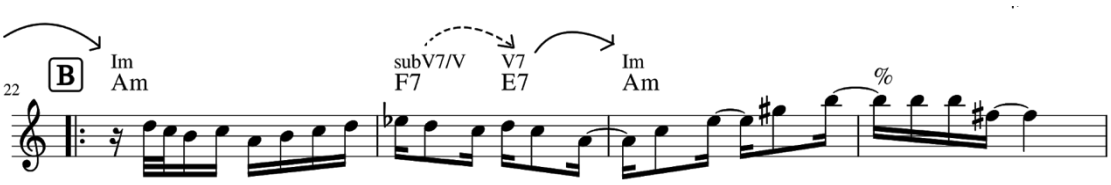
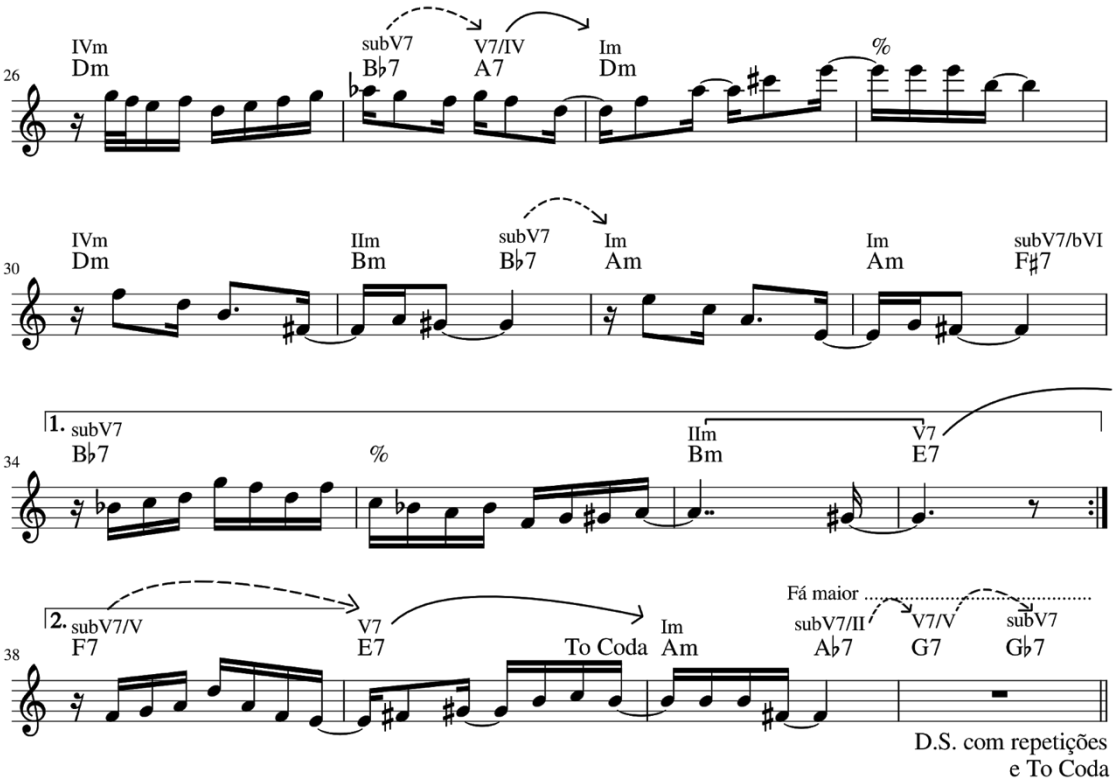
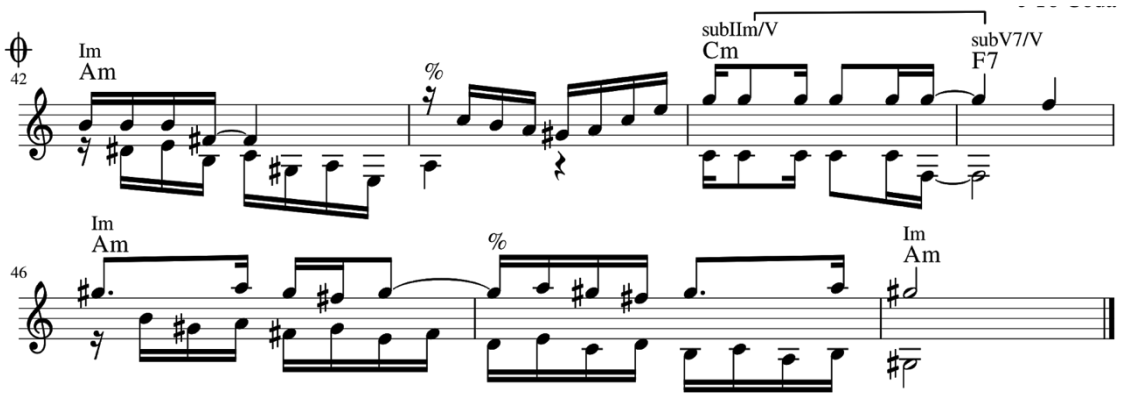


Figura 21 - Arabiando – análise harmônica dos compassos 26 a 41



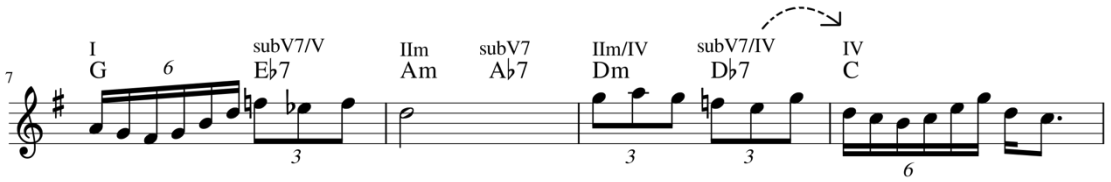
No Coda a cadência substituta que resolveria na dominante (E7) acaba ficando sem resolução. Com o acorde dominante omitido, ela acaba soando como "mini-modulação", trazendo a sensação de suspensão momentânea da tonalidade:

Figura 22 - Arabiando – análise harmônica do compasso 42 ao fim



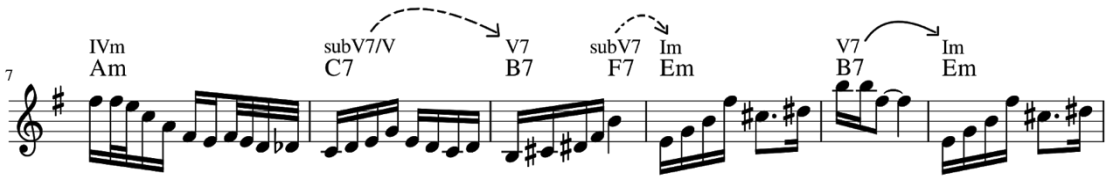
Em *Perigoso* encontramos um trecho específico onde o subV7 aparece três vezes em três compassos (7, 8 e 9), sendo que só na terceira vez há a resolução diretamente:

Figura 23 - Perigoso – análise harmônica dos compassos 7 a 10



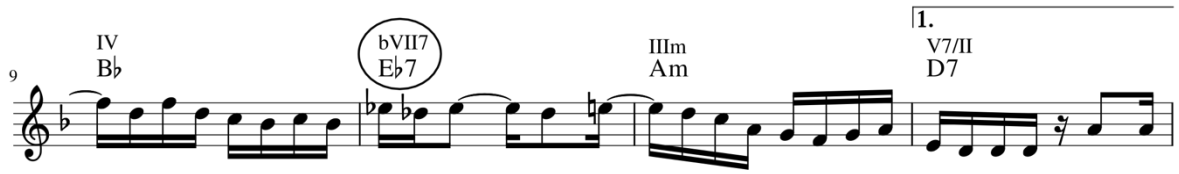
Algo parecido acontece em *Uma Noite no Sumaré*, o acorde subV7 predomina em apenas um trecho específico da música, nos compassos 8 e 9, mas desta vez ambos com resolução:

Figura 24 - Uma noite no Sumaré – análise harmônica dos compassos 7 a 12



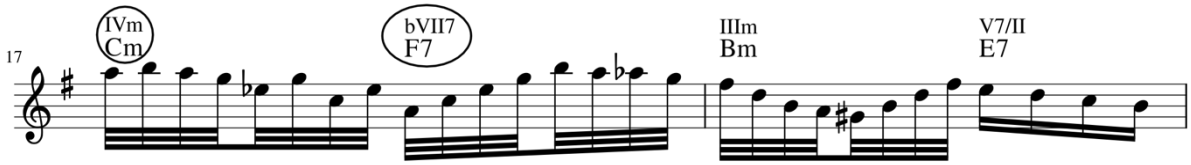
Outra característica marcante é o uso de empréstimos modais: IVm e bVII7. Almada aponta que em choros, em tonalidade maior, o empréstimo modal mais convencional é o IVm. Porém, Esmeraldino utiliza com muita frequência também o bVII7, emprestado do campo harmônico da escala menor natural. Seguem alguns exemplos, circulados do uso dos empréstimos modais, começando por *Arabiando*, compasso 10:

Figura 25 - Arabiando – análise harmônica dos compassos 9 a 12



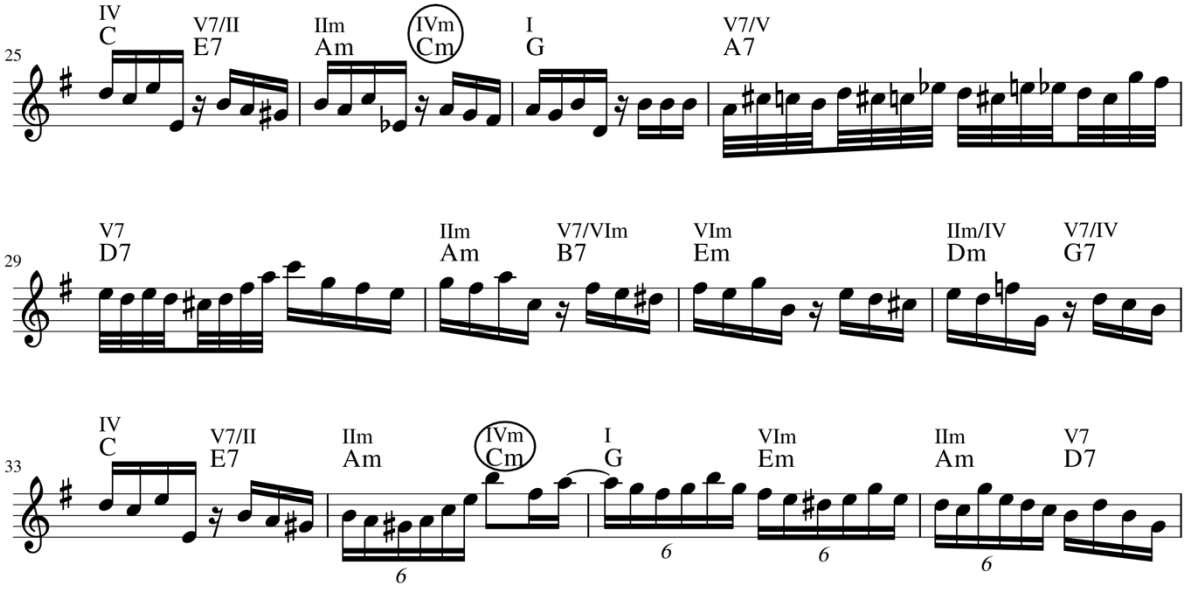
Na parte A de Perigoso, encontramos empréstimos modais no compasso 17:

Figura 26 - Perigoso – análise harmônica dos compassos 17 e 18



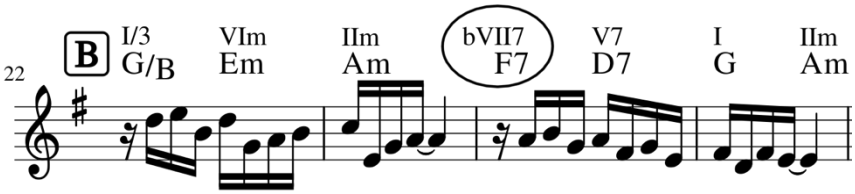
E na parte B, podemos encontrar nos compassos 26 e 34:

Figura 27 - Perigoso – análise harmônica dos compassos 25 a 36



Em *Uma Noite no Sumaré* encontramos um empréstimo modal do tipo bVII7 no início da parte B (compasso 24):

Figura 28 - Uma noite no Sumaré – análise harmônica dos compassos 22 a 25



3.8. Melodias arpejadas empregando extensões 9, 11 e 13

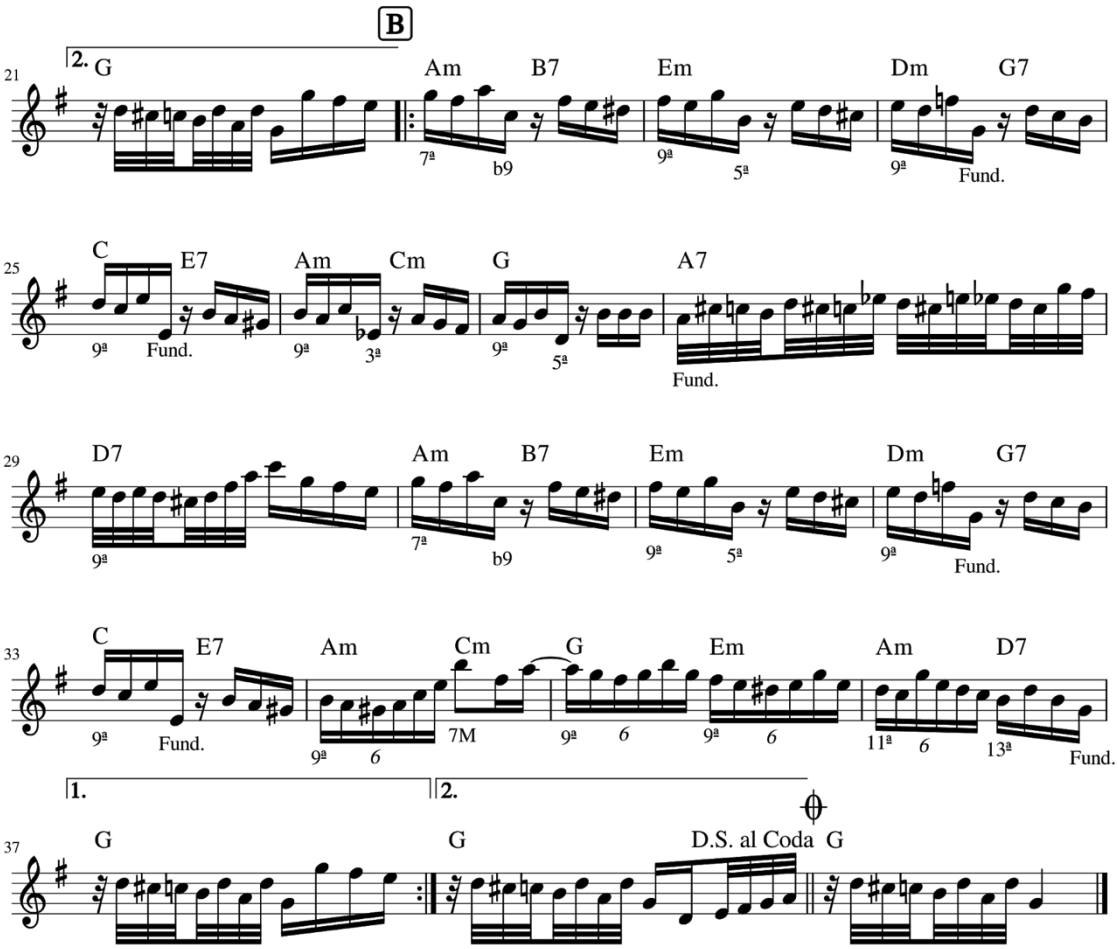
No capítulo sobre inflexões melódicas, Almada (2006) afirma:

> Podemos iniciar estabelecendo que uma nota qualquer de uma melodia, em relação ao acorde ao qual está associada, pode exercer três tipos de função (seria equivalente dizer que a nota em questão pode ter três tipos de *comportamento*): ela pode fazer parte do acorde (ser uma das notas do arpejo), ser uma *inflexão melódica* ou uma tensão harmônica (nona, décima primeira ou décima terceira em relação ao acorde em vigor). Como o terceiro caso é inexistente ou, pelo menos, raríssimo em choros tradicionais (aos quais esta abordagem visa), podemos descartá-los como opção, restando então somente as hipóteses arpejo e inflexão (2006, p. 29, grifo nosso).

Obviamente em inflexões melódicas por graus conjuntos (diatônicos ou cromáticos) as extensões do acorde (9, 11 e 13) acabam aparecendo em qualquer melodia. Vamos considerar aqui então o uso de extensões em arpejos ou repousos melódicos. Trataremos as notas da tétrade base como: fundamental, terça, quinta e sétima; e as extensões, como nona, décima primeira e décima terceira. Trataremos como décima terceira, quando o acorde tiver sétima maior ou menor, caso contrário, será tratada como sexta.

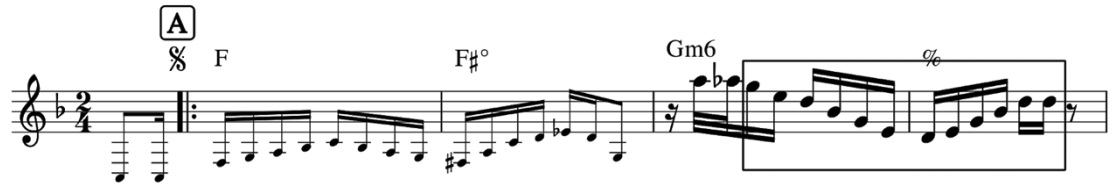
Analisando a parte B de Perigoso, encontrei um grande número de melodias que repousam em extensões de acordes. Embora muitos desses casos correspondam a apogiaturas que logo se resolvem em uma nota da tríade ou da tétrade, essas notas executadas no primeiro ou no segundo tempos de forma antecipada, junto com o baixo e o acorde, além da insistência, não deixam de criar a sensação de tensão harmônica.

Figura 29 - Parte B de Perigoso – análise intervalar da melodia em relação aos acordes



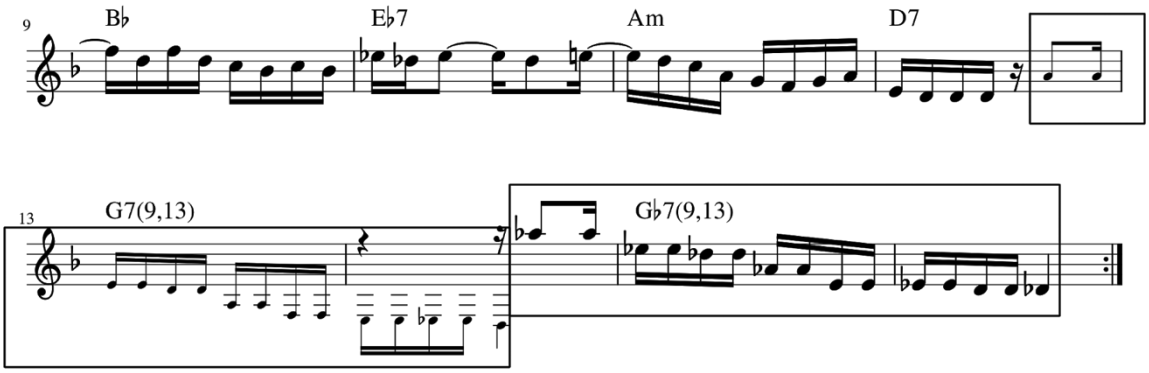
Em *Arabiando*, Esmeraldino utiliza as extensões em arpejos melódicos. Experimentei desta vez cifrar os acordes em conformidade com as extensões que a melodia sugere. Logo no início da música:

Figura 30 – Arabiando - compassos 1 a 4, com trecho destacado



No jogo de pergunta e resposta entre melodia e baixaria, na segunda metade da estrutura que denominamos anteriormente como contraste:

Figura 31 – Arabiando – compassos 9 a 14, com trechos destacados



No enunciado principal da parte B:

Figura 32 – Arabiando – compassos 22 a 25, com trecho destacado

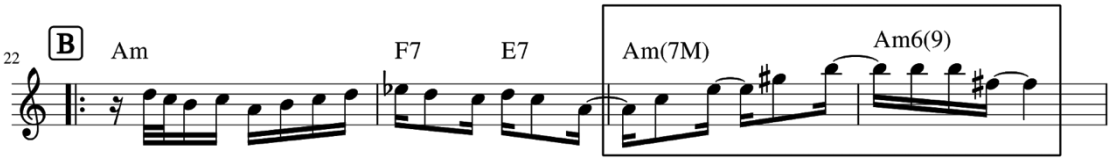
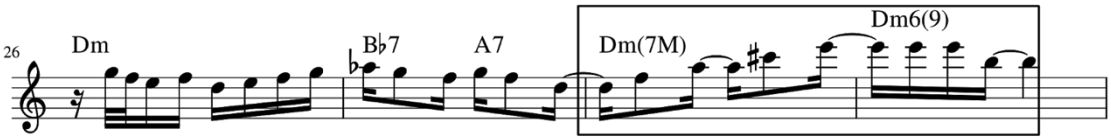
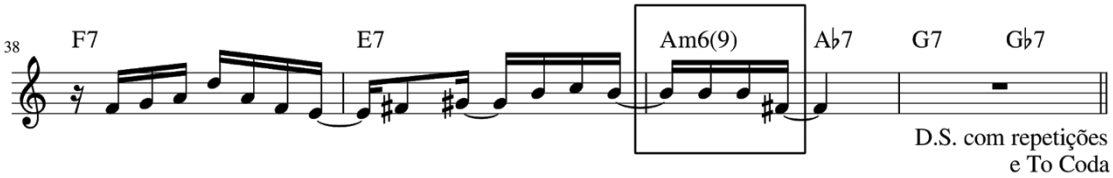


Figura 33 – Arabiando – compassos 26 a 29, com trecho destacado



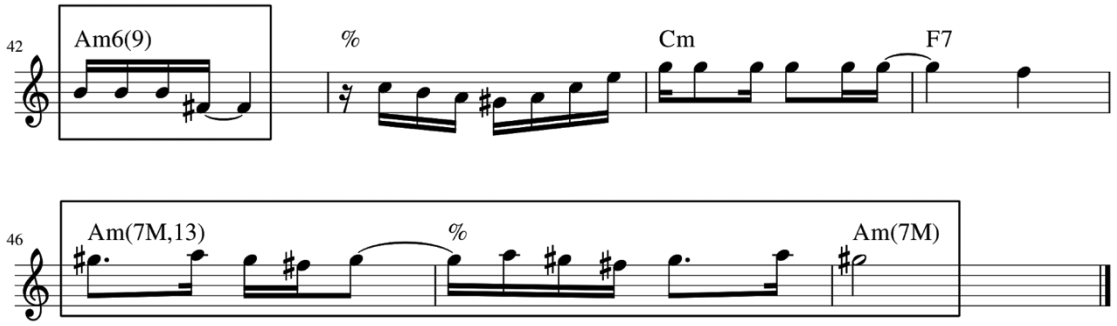
No desfecho cadencial da parte B:

Figura 34 – Arabiando – compassos 38 a 42, com trecho destacado



E, por fim, na Coda o uso da sétima maior no acorde menor, que apesar de ser uma nota da tétrade, seu uso não é muito comum em acordes menores:

Figura 35 – Arabiando – compassos 42 ao fim, com trechos destacados



Experimentei fazer o mesmo com *Uma noite no Sumaré*, mas dessa vez cifrei de maneira coerente com as extensões que aparecem na melodia. Procurei também destacar na partitura as extensões utilizadas nos compassos onde fiz alterações na cifra base, mais triádica. Desconsiderei extensões que servem apenas como apogiaturas, focando naquelas onde houve ênfase do compositor na nota ou que faziam parte de um arpejo. Na Coda, Esmeraldino utiliza quase somente extensões, já que brinca com as notas Dó sustenido (sexta), Ré sustenido (sétima maior) e Fá sustenido (nona) sem usar notas da tríade básica. Esse jogo melódico só com extensões pode dar inclusive uma sensação de bitonalidade, já que essas notas fazem parte da tétrade D#m7 (Ré sustenido, Fá sustenido, Lá sustenido e Dó sustenido), acorde meio tom abaixo de Em. Em *Uma noite no Sumaré*, Esmeraldino abusa de extensões alteradas também, principalmente a décima primeira aumentada. Outro comportamento não convencional é o uso da sexta e da sétima maiores nos acordes menores, o que indica o uso da escala menor melódica.

Figura 36 - Uma noite no Sumaré (comp. 1 a 17) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes

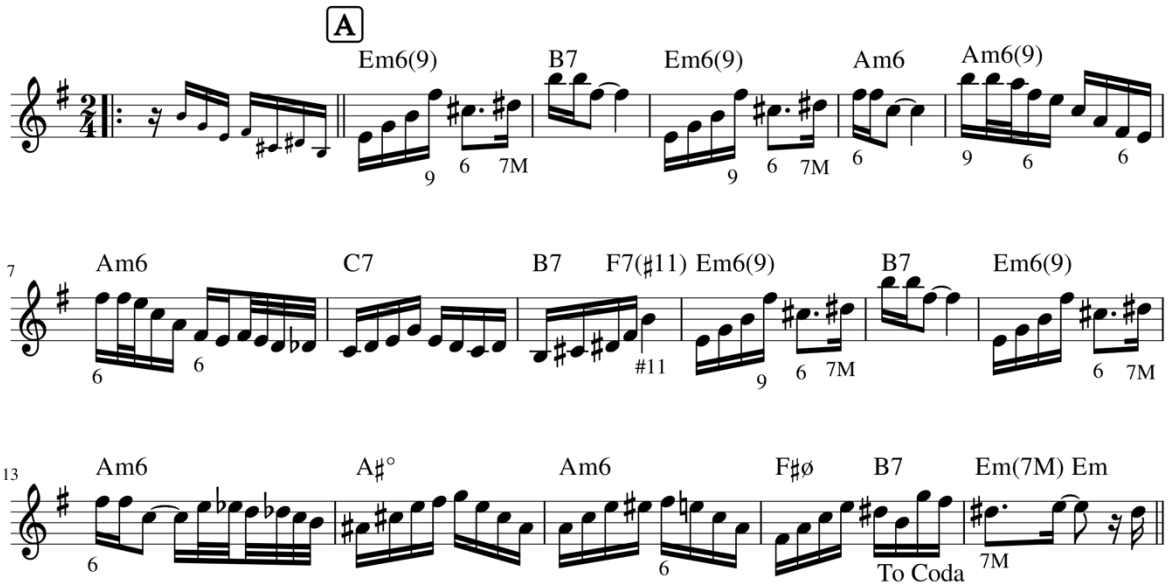


Figura 37 - Uma noite no Sumaré (comp. 18 a 35) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes

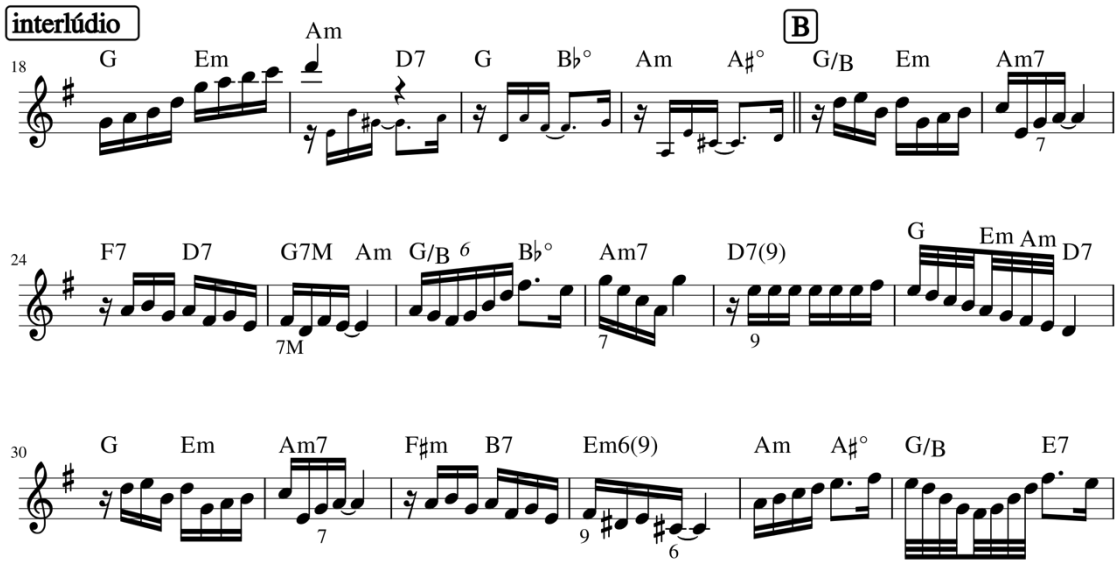
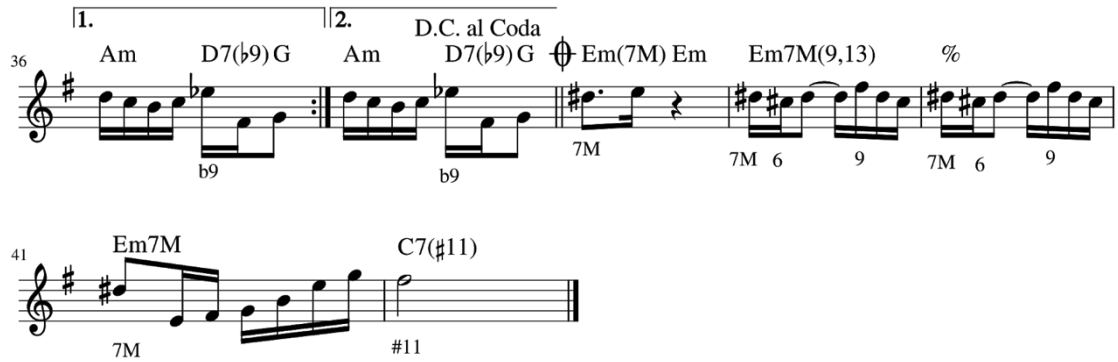


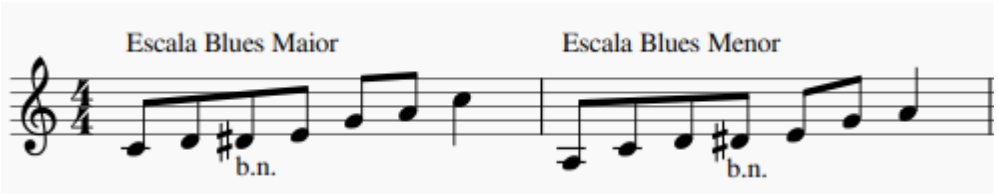
Figura 38 - Uma noite no Sumaré (comp. 36 ao fim) – análise intervalar da melodia em relação aos acordes



3.9. Uso melódico e harmônico de blue notes

O uso das chamadas *blue notes* é muito comum entre instrumentistas de jazz e blues e, com a difusão desses gêneros pelo mundo, esse costume acabou impactando e transformando outras musicalidades. Grosso modo, trata-se do emprego da terça menor (ou segunda aumentada) em acordes utilizados em contextos de tonalidade maior, ou da quarta aumentada (ou quinta diminuta) em contextos de tonalidade menor. É possível resumir esse emprego na forma da escala pentatônica acrescida da *blue note*, gerando a chamada escala blues. Segue exemplo nas tonalidade relativas C maior e A menor:

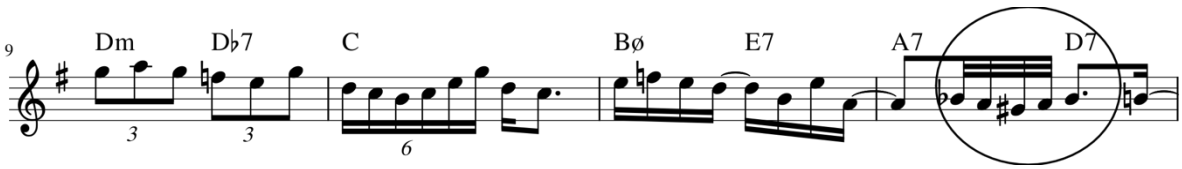
Figura 39 - Escalas blues, maior e menor.



Apesar de ser um assunto pouco tratado, o uso de *blue notes* foi, ao longo dos anos, sendo incorporado ao choro. Um dos choros mais icônicos, *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo, apresenta *blue notes*, já em sua primeira parte, a mais conhecida do público geral. Para citar um exemplo do próprio Jacob do Bandolim, visto como um compositor mais "tradicional", o choro *Assanhado* está repleto de referências ao blues, tanto harmônicas quanto melódicas. O clarinetista K-Ximbinho, assim como Esmeraldino, utilizava o recurso sistematicamente em suas composições, tanto que Paulo Moura gravou o álbum *K-Ximblues* (2002) para destacar essa característica do compositor. Moacir Santos, no álbum *Choros e Alegrias* (2005), também usa e abusa de *blue notes* em seus choros.

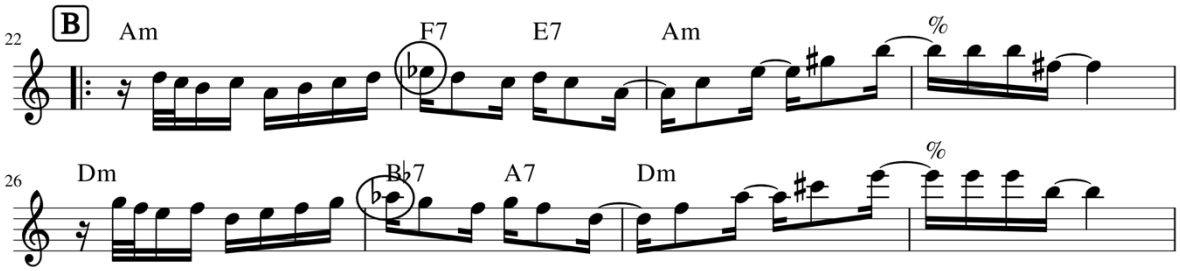
Em *Perigoso*, encontrei apenas um trecho que utiliza *blue note*, no compasso 12, cuja ênfase na nota Si bemol, que é a quinta aumentada ou décima terceira menor do acorde D7, gera um efeito de suspensão que não é inédito no choro (basta lembrar de choros como *Receita de samba*, que também fazem esse tipo de uso):

Figura 40 - Perigoso – compassos 9 a 12 com trecho destacado



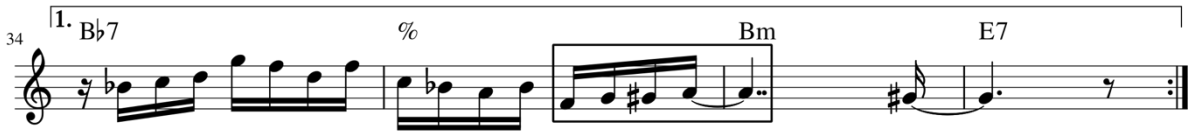
Porém, em *Arabiando*, encontramos o uso melódico mais enfático e assumido das *blue notes.* Na parte B da música, em Lá menor, ele se utiliza da *blue note* Mi bemol, ou seja, a quarta aumentada ou quinta diminuta. Depois repete a mesma frase uma quarta justa acima, utilizando a nota Lá bemol como *blue note* em relação a Ré menor:

Figura 41 - Arabiando – compassos 22 a 29 com notas destacadas



Em um uso mais discreto, ainda na parte B, compasso 35, ele faz literalmente um fragmento da escala de *blues* em Fá maior:

Figura 42 - Arabiando – compassos 34 a 37 com trecho destacado

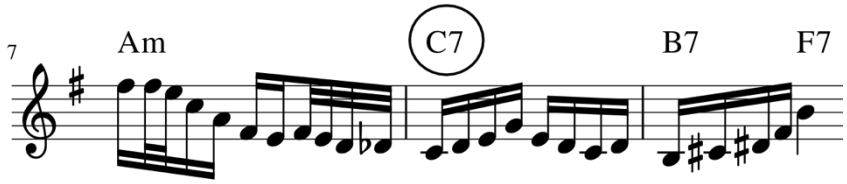


Mas não é só na melodia que Esmeraldino usa as *blue notes*, mas também na harmonia. Sobre o uso harmônico da *blue note* tomei como parâmetro o fato de que aquilo que entendemos hoje como *blues* integra alguns acordes muito característicos e idiomáticos, justamente por conter a *blue note* da tonalidade. Um ótimo exemplo é a presença nas tonalidades menores da preparação do acorde V7 pelo acorde subV7. Se exemplificarmos em Dó menor, esse acorde é Ab7, que apresenta a *blue note* da escala menor, Sol bemol (Fá sustenido), sua sétima. Segue a estrutura convencional do *blues* em tonalidades menores:

| Cm7 | % | % | % | Fm7 | % | Cm7 | % | G7 | **<u>Ab7</u>** G7 | Cm7 | % |

Esse subV7/V é muito presente na obra de Esmeraldino. Em *Uma noite no Sumaré*, na tonalidade de Em, encontramos esse acorde característico subV7/V, nesse caso, C7, que contém a *blue note* da tonalidade, Si bemol, sua sétima:

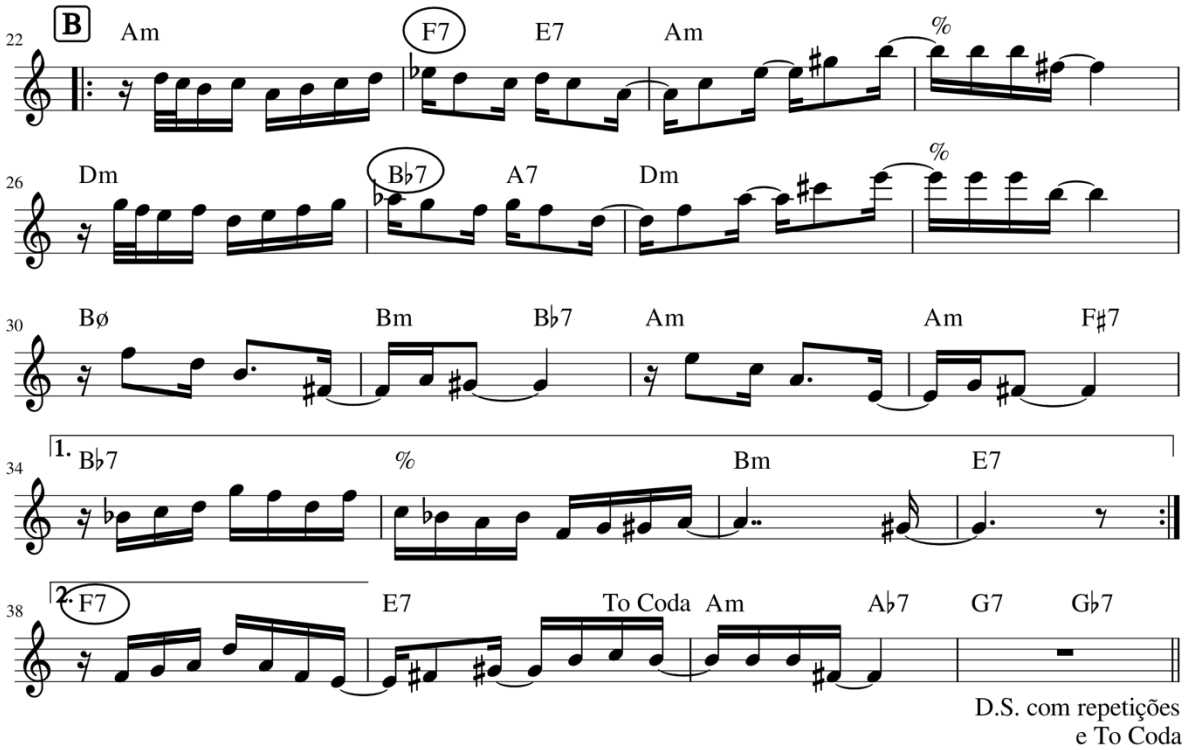
Figura 43 - Uma noite no Sumaré: compassos 7 a 9 com acorde destacado



Em *Arabiando,* na parte B em Lá menor, encontramos o acorde F7 que assume essa mesma função, contendo a nota Mi bemol, sétima do acorde e *blue note* da tonalidade. Mas

como no enunciado principal há uma repetição da mesma frase uma quarta justa acima, o efeito se repete no contexto de Ré menor, apesar de não haver uma modulação. Também, em relação a esse pequeno centro tonal, Bb7 exerce o mesmo papel, contendo a nota Lá bemol, sétima do acorde e *blue note* da tonalidade de Ré menor. Não à toa, são trechos onde a melodia reforça justamente essas *blue notes.* Chegando ao final da parte B, no compasso 38, temos o acorde F7 novamente, fazendo a preparação de E7 característica do *blues* em tonalidade menor.

Figura 44 - Arabiando – compassos 22 a 41 com acordes destacados



3.10. Frases ágeis, cromatismomos e ornamentos escritos

Sobre inflexões melódicas baseadas em cromatismo, Almada (2006) afirma:

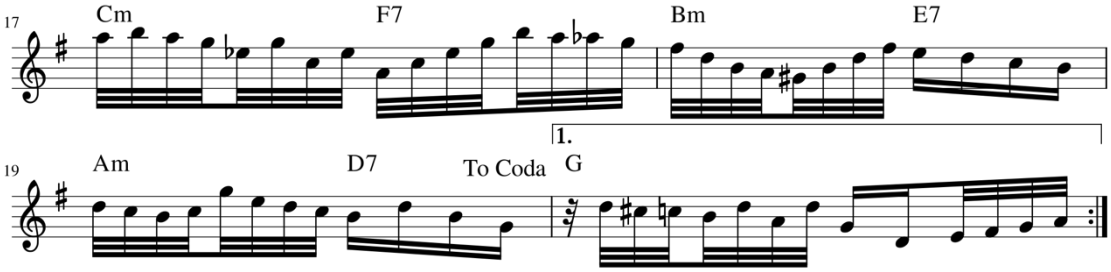
> Notas de passagem cromáticas: naquele que é um dos mais característicos artifícios melódicos de choros, duas ou mais notas cromáticas podem funcionar como pontes entre notas estáveis do arpejo. (...) A literatura musical clássica e popular possui diversos exemplos de casos-limite. Na prática do choro, contudo, dificilmente são empregadas mais de três notas cromáticas seguidas. (p. 32, grifo nosso).

Segundo entrevistas, Esmeraldino não gostava muito de "solar" melodias, preferia sempre o acompanhamento, onde se sentia mais seguro. Porém, é curioso que suas composições incluam frases ágeis, rápidas, virtuosísticas, que exigem muita técnica do solista. Esse fato demonstra, em primeiro lugar, que a criatividade musical de Esmeraldino não estava limitada à sua técnica no instrumento, direcionada para o acompanhamento musical. E, em segundo lugar,

demonstra que Esmeraldino realmente estava sempre cercado de solistas competentes, capazes de executar essas melodias. Separei essas frases rápidas e virtuosísticas em três categorias:

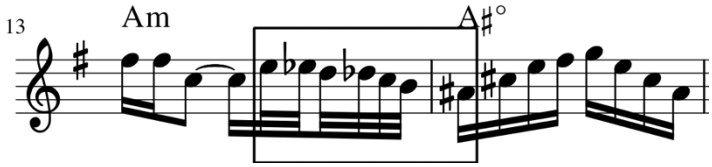
Frases ágeis: são trechos melódicos rápidos e com duração de um compasso ou mais que exigem muita técnica do solista. Por exemplo, compassos 17 a 20 de *Perigoso;*

Figura 45 - Perigoso – compassos 17 a 20



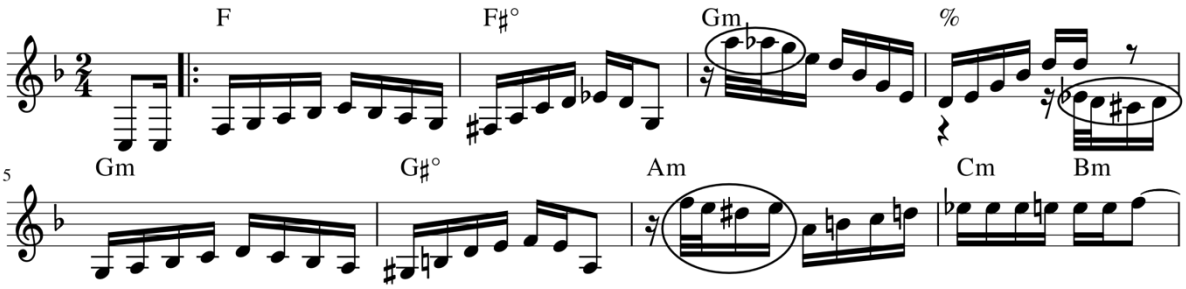
Cromatismos: inflexões melódicas cromáticas que buscam o repouso em uma nota do acorde ou extensão. Se no choro convencional dificilmente usa-se esse tipo de cromatismo com mais de três notas, no compasso 13 de *Uma noite no Sumaré* aparece um cromatismo de sete notas;

Figura 46 - Uma noite no Sumaré – compassos 13 e 14 com trecho destacado



Ornamentos escritos: são frases que remetem a uma prática consagrada no choro, a ornamentação. O solista costuma ter liberdade para ornamentar a melodia conforme seu próprio gosto e estilo, porém, na obra de Esmeraldino, algumas dessas ornamentações fazem parte da melodia original. Seguem alguns exemplos no começo de *Arabiando*, onde existem ornamentos escritos para as duas melodias em diálogo:

Figura 47 - Arabiando – compassos 1 a 8 com trechos destacados



3.11. Jogos de pergunta e resposta entre melodia e baixaria

A prática convencional no acompanhamento das melodias de choro é a de que o violão de sete cordas cria bordões, frases de contraponto (as famosas "baixarias") de maneira improvisada, respeitando a harmonia da música, mas ao mesmo tempo procurando criar diálogos com a melodia. O contraponto é, sem sombra de dúvidas, uma das mais marcantes características do choro. Além desse jogo entre solista e violão de sete, é possível também, quando há mais de um solista no regional, dividir melodias, fazer dobras e criar ainda mais contrapontos.

Quando se fala em contraponto no choro e na música brasileira, uma das maiores referências é o maestro, compositor e arranjador Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha. Tocando seu saxofone tenor, junto com o flautista Benedito Lacerda, Pixinguinha criou uma linguagem de contraponto que praticamente definiu os rumos do choro, desde então, e inspirou outros solistas e acompanhadores. Muitos violonistas de sete cordas, inclusive, estudam os contrapontos de Pixinguinha para aumentar seu vocabulário de baixarias. Algumas baixarias são tão recorrentes, tão consagradas, repetidas por diversos músicos, que acabam sendo chamadas de "obrigações". Em choros como *Lamentos e Naquele Tempo,* Pixinguinha criou linhas de contraponto tão fundamentais para a estrutura da música que se tornaram obrigatórias para os violonistas de sete cordas. Já em outras composições como *Sofres porque queres* e *Ainda me recordo*, Pixinguinha cria verdadeiros duetos entre a melodia principal e a baixaria.

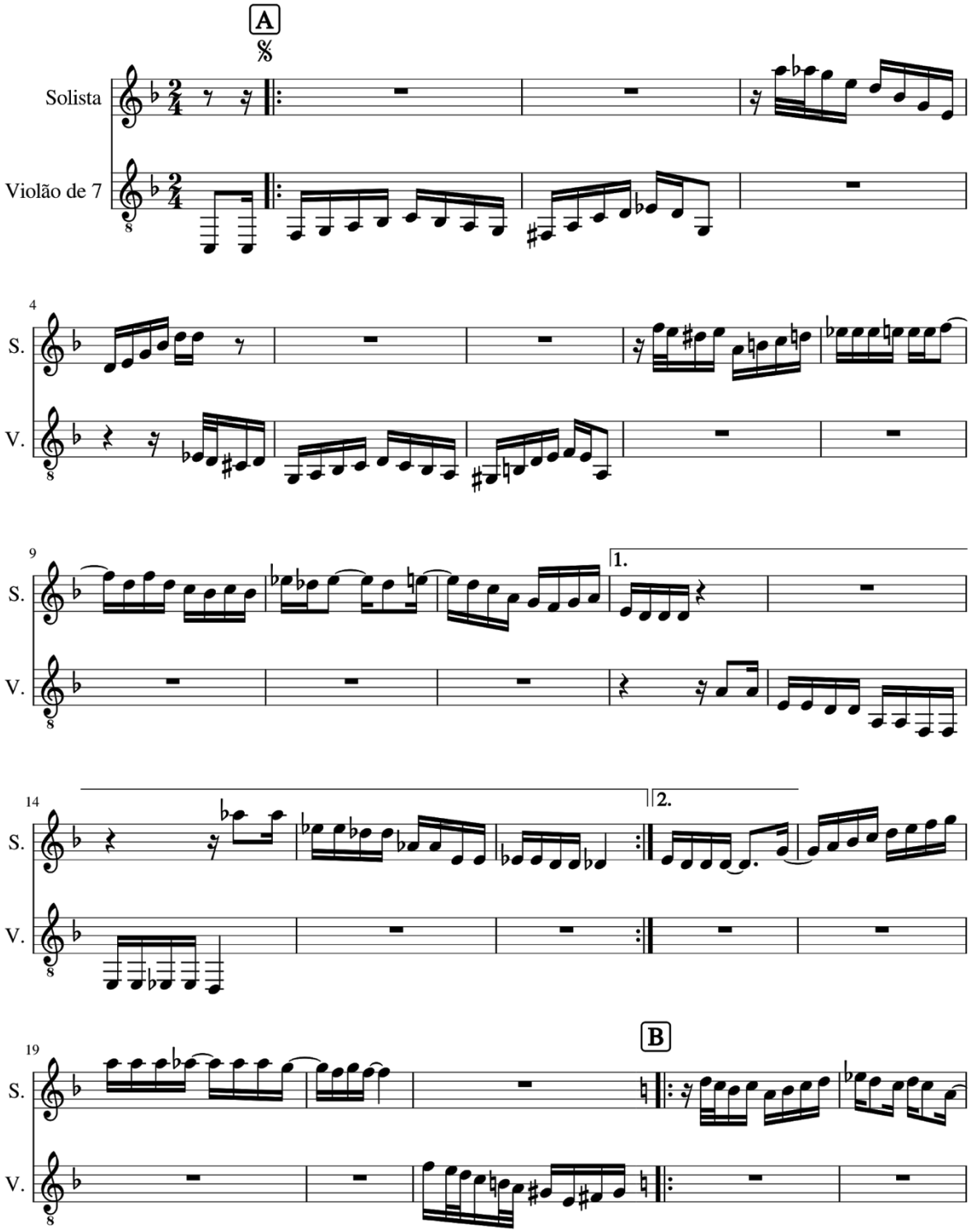
Mesmo antes de Pixinguinha, esse tipo de composição já aparecia como, por exemplo, em *Os boêmios,* de Anacleto de Medeiros. No caso de Anacleto, por ser um compositor de banda, havia a exploração timbrística dos duetos entre os naipes de sopros. Na música em questão há duetos entre flautas e metais na parte B e entre instrumentos graves e agudos na parte C, tornando a estrutura timbrística da peça bastante rica. Vale citar também Ernesto Nazareth, que compôs diversas peças para piano onde a melodia ora era tocada pela mão esquerda, ora pela mão direita. Essas peças adaptadas por regionais de choro acabam se tornando duetos também, já que o violão de sete cordas costuma tocar a melodia da mão esquerda do piano, e o solista a melodia da mão direita original. Encaixam-se, nesse caso, choros como *Evocação*, *Tenebroso*, *Miosótis*, *Enigmático* e *Odeon*.

A lista de choros com "obrigações" é interminável, trata-se de uma prática comum no gênero, principalmente nas obras mais conhecidas. Entretanto, a lista de choros com duetos entre dois solistas ou entre solista e baixaria é um pouco mais restrita. Além dos já citados, cabe

também lembrar de *Cuidado violão* (José Toledo), *Implicante* (Jacob do Bandolim), *Homenagem à velha guarda* (Sivuca), *Na Glória* (Raul de Barros) e *Não me siga que não sou novela* (Zé Barbeiro).

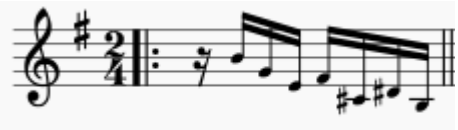
Esmeraldino seguiu essa tendência composicional e também produziu choros em dueto, como *Arabiando* e *Uma noite no Sumaré*. Em *Arabiando,* tem-se o diálogo de violão de sete cordas com o solista em toda a parte A da música. Para facilitar a visualização desse diálogo, separei a seção em duas claves:

Figura 48 - Arabiando (parte A) – escrito em duas claves



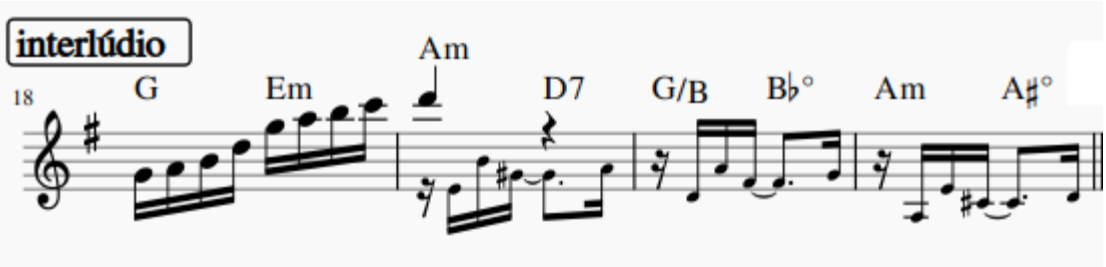
Uma noite no Sumaré também possui diálogos entre baixaria e melodia principal. Na parte A, tem-se uma obrigação, uma espécie de chamada para a melodia principal.

Figura 49 - Uma noite no Sumaré – primeiro compasso



No interlúdio, o violão de sete cordas volta a ser protagonista:

Figura 50 - Uma noite no Sumaré (interlúdio).



3.12. Estruturas rítmico-melódicas complexas, breques e convenções

Sobre "antecipações" melódicas, Almada (2006) afirma:

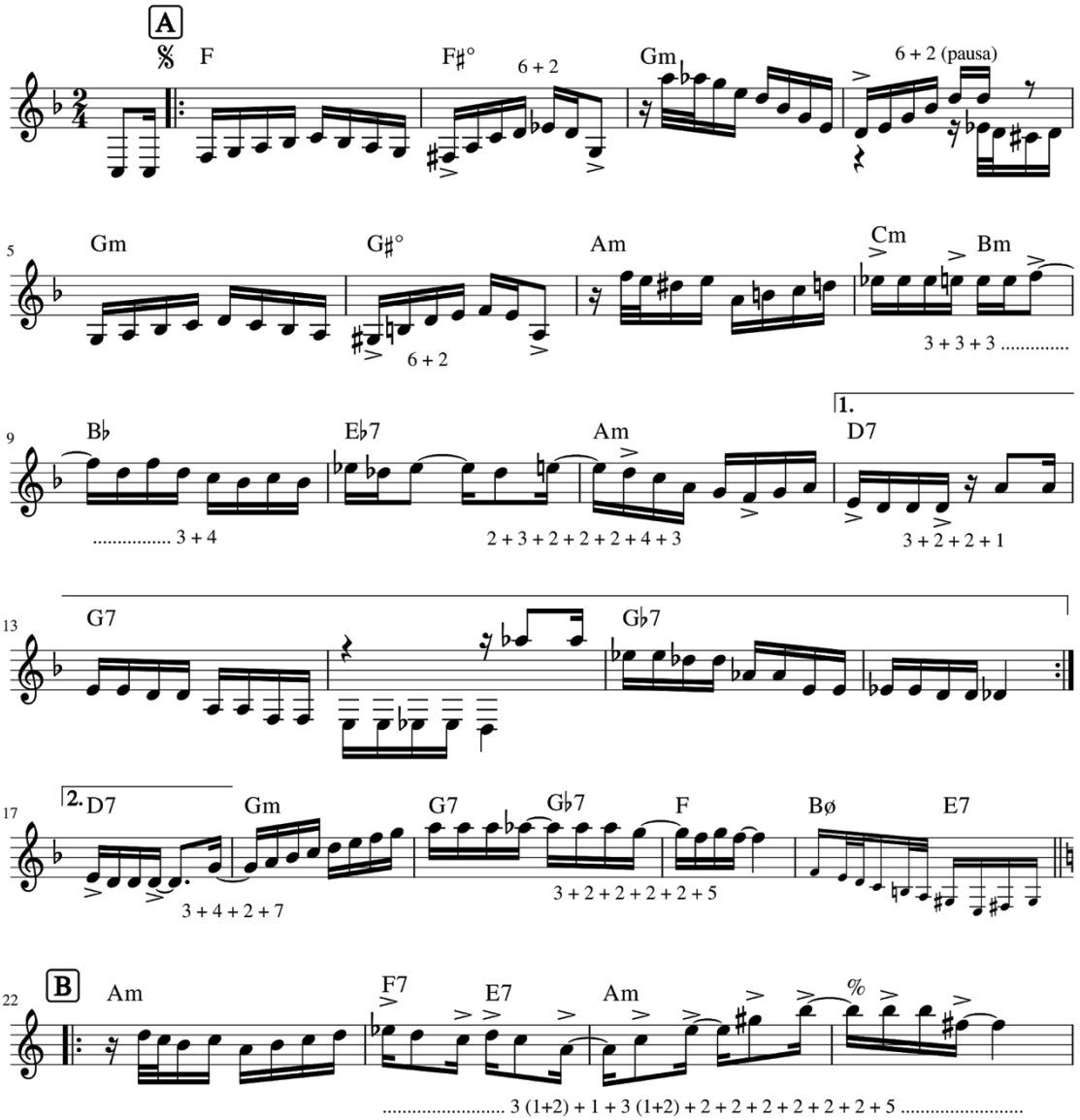
> Há também, por analogia às características da suspensão, o caso da *antecipação*. Esta, no entanto, não pode ser classificada como inflexão, já que (como o nome indica) antecipa ritmicamente uma nota que faz parte do acorde seguinte ao do momento em que aparece, *não* tendo portanto a obrigação de ser resolvida. A antecipação, embora não seja comum em choros (como é em gêneros como o samba, a bossa-nova, o jazz, o funk, etc.), sempre que surge é resultado da idéia rítmico-motívica vigente naquele caso em especial (p. 32, grifo nosso).

Os choros escolhidos de Esmeraldino Salles apresentam o que Almada chamou de antecipações melódicas praticamente o tempo inteiro. Isso denota a influência de outros gêneros originários da diáspora africana, como bem citou o autor: samba, bossa-nova, *jazz* e *funk*. Não é nossa intenção cair no lugar comum de reduzir todo o arcabouço civilizatório diaspórico africano ao ritmo, ao tambor. Apesar da complexidade rítmico-percussiva apresentada pelas músicas da diáspora, não podemos ignorar também outros aspectos, como o melódico e o harmônico (as já citadas *blue notes* são um ótimo exemplo). E existe a intersecção entre ritmo e melodia, já que toda melodia tem um ritmo. Ou seja, precisamos entender a construção rítmica dessas estruturas para além da percussão, observar como essa forma de pensar a música organiza outros elementos estruturantes da música. Se nos restringirmos ao pensamento em torno de uma ideia de pulso metronômico, que herdamos da música europeia, podemos enxergar esse comportamento de Esmeraldino como antecipação, já que ele antecipa uma nota do acorde

seguinte em relação ao próximo pulso. Mas temos que compreender que essa é apenas uma forma de enxergar e interpretar esse fato.

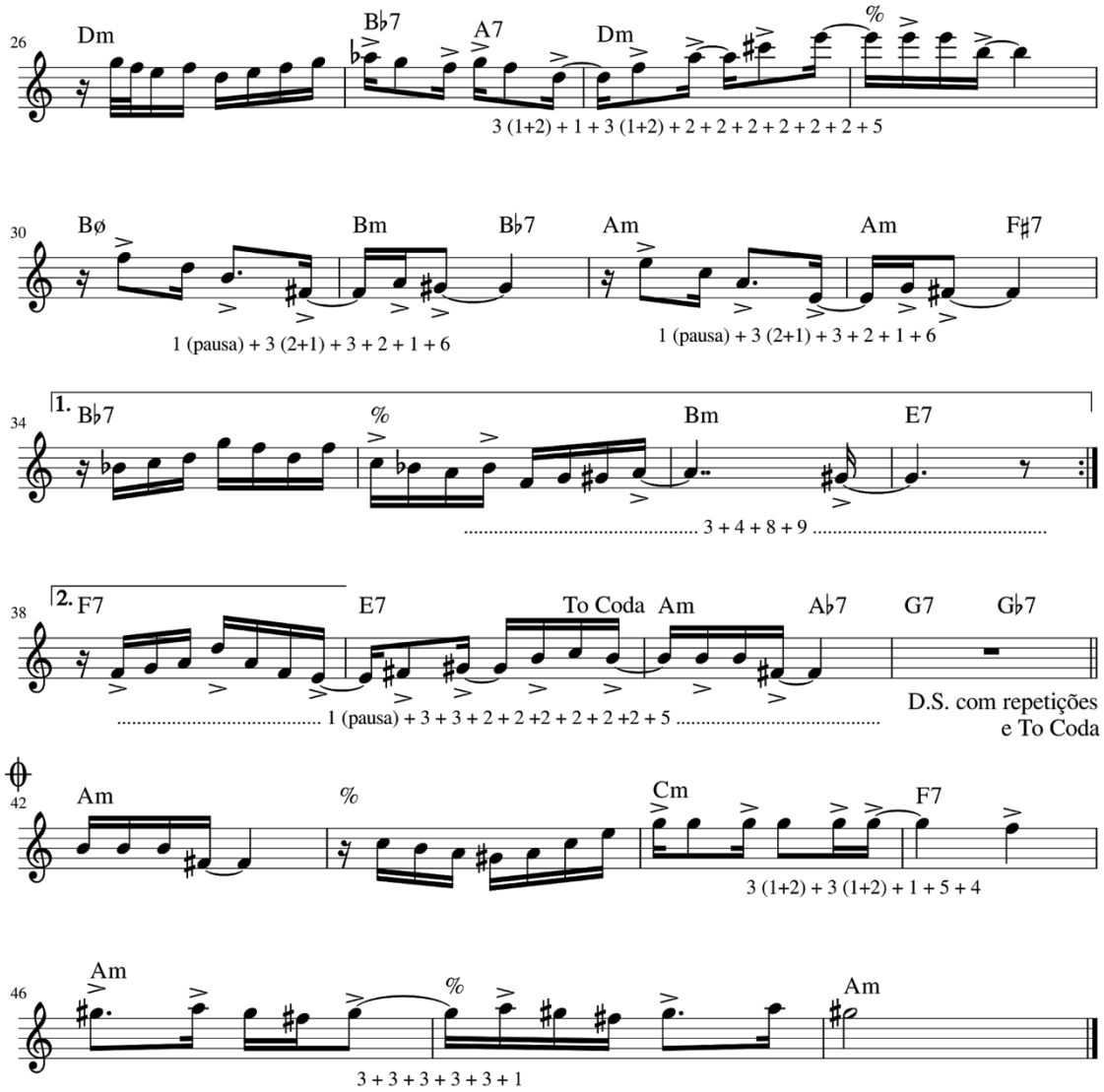
Fiz uma análise rítmica da música *Arabiando*, segundo a concepção de *time-line-pattern* (PINTO, 2001 p. 240) como esforço de buscar mais uma camada de análise além da que já é dada pela partitura, que respeita os pulsos. Cada unidade da *time-line-pattern* corresponde a uma semicolcheia da escrita ocidental. Para facilitar a visualização, mantive a estrutura de separação de colchetes fiel à escrita convencional, mas coloquei acentos para marcar as células da *time-line-pattern*. Obviamente, intérpretes diferentes podem pensar a acentuação dessa música de outras tantas maneiras, essa é apenas uma interpretação possível.

Figura 51 - Arabiando (comp. 1 a 25) – análise rítmica



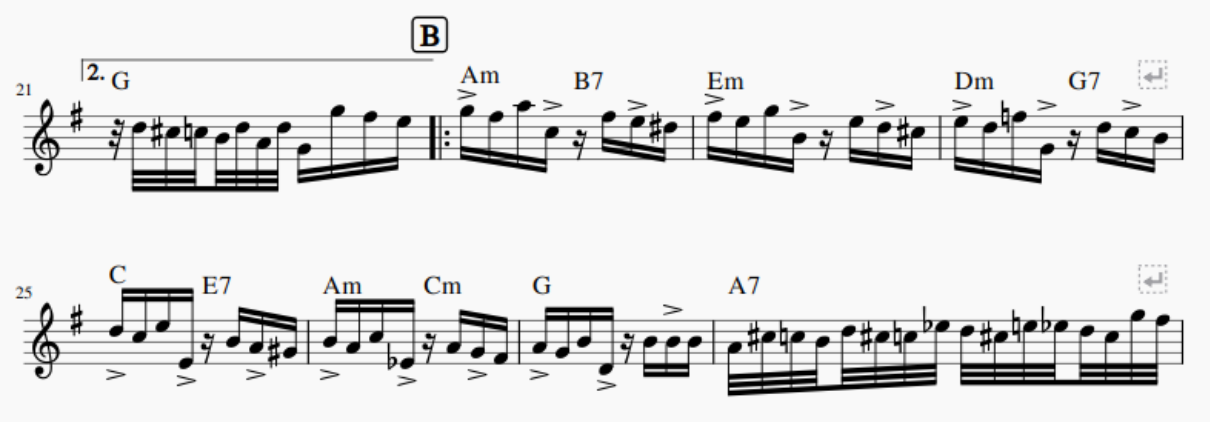
Percebemos que tratar esses comportamentos musicais como mera “antecipação” seria reduzir suas estruturas complexas, sua potência. Pela análise, podemos perceber que algumas dessas estruturas inclusive ocupam dois ou três compassos, ou seja, também não estão necessariamente presas em uma ideia rígida de compasso. Nota-se um jogo com a pulsação nos compassos 23, 24 e 25: em um compasso de 2/4 uma sequência grande de células binárias (6 vezes seguidas o número 2), porém todas deslocadas daquilo que seria considerado tempo forte, produzindo um efeito interessante de contraponto rítmico em relação aos instrumentos que fazem o “chão” (pandeiro e sete cordas principalmente). Por mais que estejamos fazendo um exercício de pensar além do pulso, ele não deixa de estar presente musicalmente pelo próprio processo histórico de formação do gênero, contendo as influências e negociações com a música europeia. Seguindo:

Figura 52 - Arabiando (comp. 26 ao fim) – análise rítmica



Em *Perigoso,* nota-se na parte B a forte presença da estrutura 3+3+2, padrão rítmico presente em diversas linguagens musicais afro-diaspóricas, conforme destacado nos acentos:

Figura 53 - Perigoso – compassos 21 a 28 com acentos



Outra característica da música de Esmeraldino é o uso de "breques", ataques da base rítmica e harmônica na cabeça do tempo. Na maioria das vezes, esses breques servem para dar destaque ao solista em uma passagem virtuosística. Separei nas obras escolhidas os compassos onde ocorrem esses breques:

Figura 54 - Perigoso – compasso 28

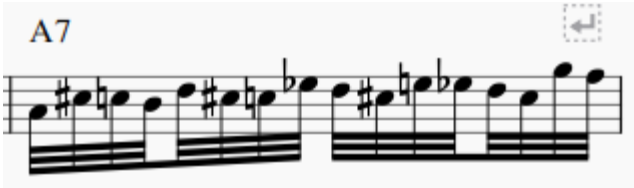
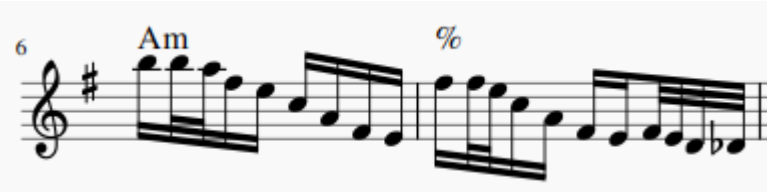
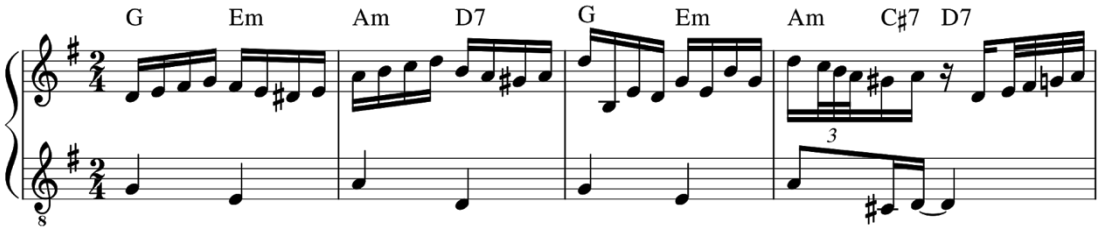


Figura 55 - Uma noite no Sumaré – compassos 6 e 7



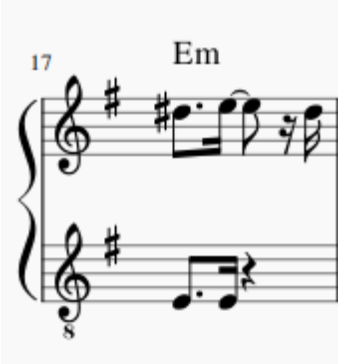
Parecidas com os breques, mas com maior complexidade rítmica, são as convenções, também muito presentes na obra de Esmeraldino. Há uma, por exemplo, na introdução de *Perigoso*, no quarto compasso, indicada na pauta de baixo, do violão de sete cordas:

Figura 56 - Perigoso – compassos 1 a 4 em duas claves



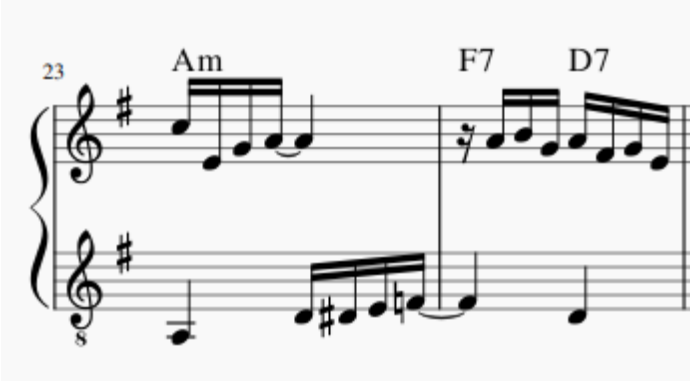
Na parte B de *Uma noite no Sumaré* temos quatro convenções, também indicadas na pauta abaixo que corresponde à linha de violão. A primeira acontece na resolução da parte A, acompanhando a rítmica da melodia:

Figura 57 - Uma noite no Sumaré – compasso 17



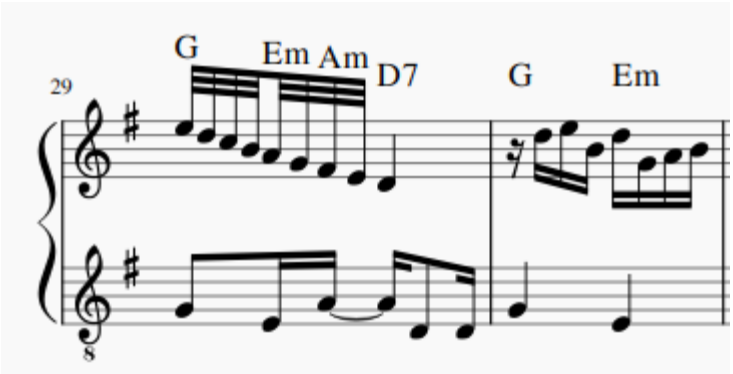
Em seguida, no B, temos três convenções, começando pelo compasso 23:

Figura 58 - Uma noite no Sumaré – compassos 23 e 24 em duas claves



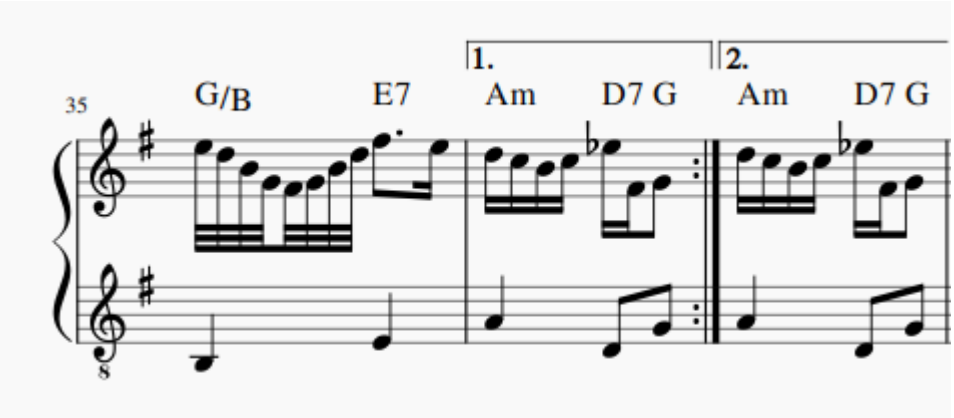
No compasso 29, mais uma convenção:

Figura 59 - Uma noite no Sumaré – compassos 29 e 30 em duas claves



E no desfecho da parte B (compasso 36), assim como aconteceu em A, outra convenção acentuando a melodia.

Figura 60 - Uma noite no Sumaré – compassos 35 a 37 com duas claves



3.13. Introduções, interlúdios e finais

As introduções e finais são traços que aparecem não somente nas composições de Esmeraldino, mas também em seus arranjos para acompanhar cantores. Podemos conferir um pouco desse cuidado com os arranjos no LP *Em continência ao samba* (1958), de Germano Mathias, acompanhado pelo conjunto de Esmeraldino. Dessa forma, Esmeraldino fazia do seu cotidiano, como *locus* de trabalho, um verdadeiro laboratório criativo para suas próprias composições e criações.

O uso de interlúdios e "pontes" no choro aparece em diversas obras do compositor Ernesto Nazareth. Com a ajuda do flautista e musicólogo Márcio Modesto, identificamos alguns choros do compositor que apresentam essa característica: *Atlântico*, *Confidências*, *Escorregando*, *Evocação*, *Floraux*, *Ouro sobre azul* e *Turuna*. Além de Nazareth, Pixinguinha também utilizou esse recurso em *Marreco quer água* e *Paciente*. Levantamos também outros

choros com essa característica, como *Cuidado violão* (José Toledo) e *O bom filho à casa torna* (Bonfiglio de Oliveira). Seguem as introduções, interlúdios e finais das três músicas analisadas:

Figura 61 - Perigoso – introdução

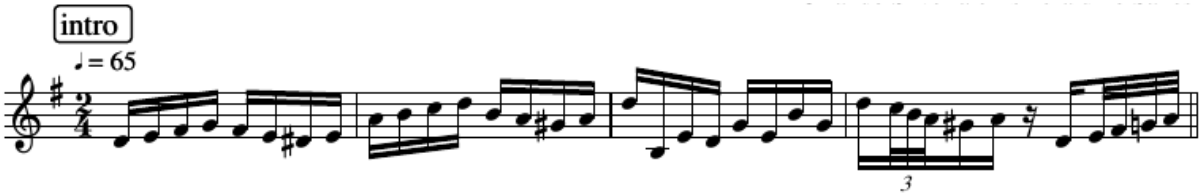


Figura 62 - Arabiando – final

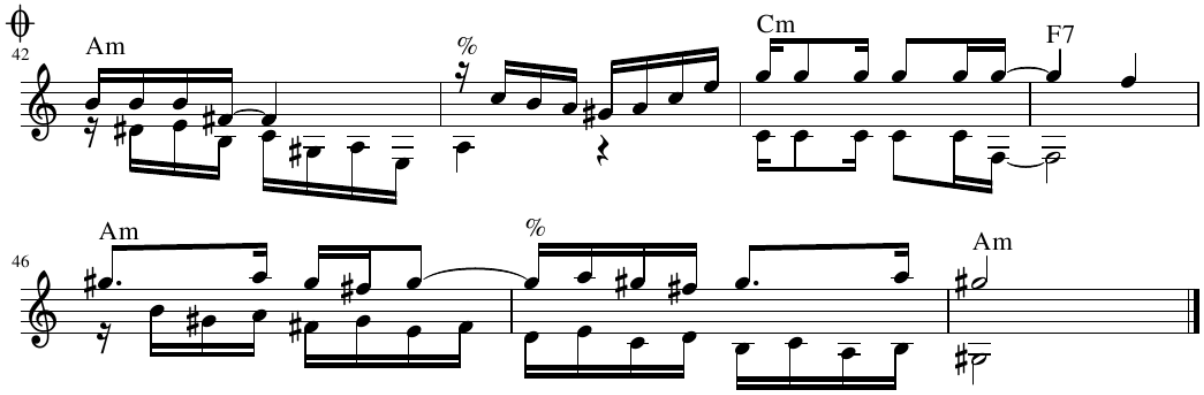


Figura 63 - Uma noite no Sumaré – interlúdio

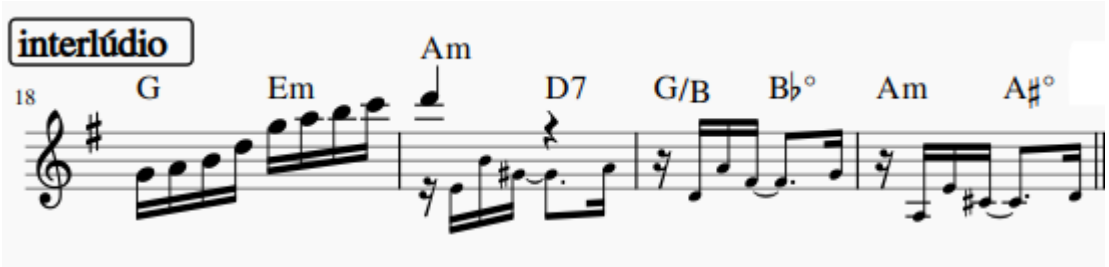
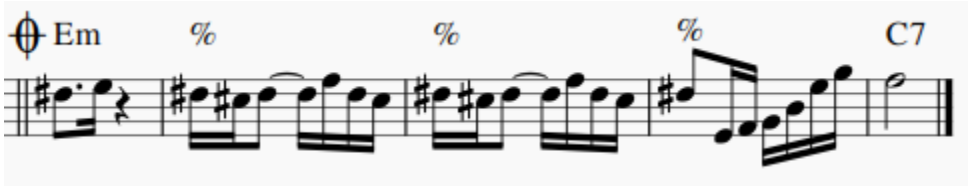


Figura 64 - Uma noite no Sumaré – final



3.14. Tributos e homenagens

> *Ao nosso amigo Esmê* foi interessante. Estava em São Paulo, um fim de semana. Eu tinha gravação na RCA Victor. O Rio estava em greve, tinha um negócio lá que estava esquisito. Gravei na sexta, e no domingo fui à casa do Esmê. "Ô Esmê, vamos comigo

> na Tupi?" Eu tinha passado lá, o palco estava arrumado, o piano, para o programa do Silvio Santos. "Olha Esmeraldino, ouve!" e toquei. Ele falou "bonito, que bonito, toca de novo". Na terceira vez, perguntei:
>
> – Oh Esmê, você não quer saber o nome dessa música?
> – Ah é… qual é o nome?
> – Ao nosso amigo Esmê
>
> Ele começou a chorar e disse (com a voz chorosa): "bonito, toca de novo". Aí eu chorei! (FREITAS, 2019, Anexo I)

O álbum de Laércio de Freitas "*São Paulo no Balanço do Choro – Ao nosso amigo Esmê"*, foi lançado em 1980 pela Eldorado, ou seja, no ano seguinte à morte de Esmeraldino. Foi a primeira das muitas homenagens feitas à Esmeraldino. O disco conta com a composição *Ao nosso amigo Esmê,* de Laércio de Freitas, um arranjo novo da música *Arabiando*, uma foto do Regional do Siles, com destaque para Esmeraldino Salles, e um texto do jornalista Luís Nassif no encarte:

> Porém, acima de toda e qualquer influência, sobrepaira uma ligação poderosa com a música de Esmeraldino Salles, "o nosso amigo Esmê", músico de fôlego, dono de uma harmonia personalíssima, falecido no ano passado praticamente desconhecido das novas gerações. Sua última apresentação em público, o **Arabiando**, apresentado no Festival do Choro da Bandeirantes em 1978, teve o efeito de um soco no queixo da lateia, por sua estrutura absolutamente anticonvencional (NASSIF, 1980).

Posteriormente, foram lançados mais dois álbuns homenageando Esmeraldino. Em 2002, o Conjunto Um a Zero, liderado pelo violonista Osvaldo Colagrande, lança o *Tributo a Esmeraldino Salles*, contendo, em sua maior parte, repertório até então inédito da obra de Esmeraldino. O grupo era formado por Osvaldo Colagrande (violão de sete), Zezinho Guarani (pandeiro), Marco Bailão (violão de seis), João Francisco (clarinete) e Gian Correa (cavaquinho), ainda criança e começando sua trajetória musical. O disco conta também com participações especiais de Luizinho Sete Cordas (cavaquinho), Lúcio França (cavaquinho) e Bombarda (acordeon). No encarte, dessa vez temos um texto de João Tomas do Amaral:

> Esmeraldino Salles, possuía uma capacidade instrumental muito grande, com trajetória sólida e consistente como instrumentista e compositor, cuja obra apresenta momentos que se identifica com o moderno e/ou tradicional, sem abrir mão da qualidade. A obra produzida pelo Mestre Esmê deve ser cultuada, preservada e difundida, junto ao grande público, por ser extremamente expressiva e significativa. Tal fato é suficiente para inscrever o nome de Esmeraldino Salles na história do cavaquinho brasileiro, e certamente, na história da cultura musical instrumental brasileira, principalmente a vinculada ao movimento do choro (AMARAL, 2002).

Anos mais tarde o mesmo Gian Correa, em um momento mais amadurecido da carreira, encabeça junto com o bandolinista Fábio Peron o álbum Esmê, lançado em 2017, comemorando o centenário de Esmeraldino. O disco conta com músicas de Esmeraldino e composições em resposta a esses choros, compostas por integrantes do quarteto. Em entrevista, Gian detalhou a forma como nasceu o projeto:

> O disco Esmê foi idealizado por mim e pelo Fábio Peron, nos encontramos em um bar e queríamos começar um projeto para homenagear um compositor do choro de São Paulo. De cara, pensamos no Esmeraldino, foi o primeiro nome que veio à mente. A forma como o Esmeraldino pensa o choro, se abrindo para outras linguagens, outras harmonias, outras influências, como o *jazz*, mas sem descaracterizar o gênero, tem muito a ver com aquilo que estamos buscando para o nosso som. Ao pensar na formação instrumental que queríamos, buscamos a sonoridade de um híbrido do regional do choro com o trio de *jazz*, para ser coerente com essa busca do Esmeraldino por essas linguagens. Aí veio a ideia de convidar o André Mehmari e o Fernando Amaro, que aceitaram. Procurando algum mote para viabilizar o disco financeiramente, descobrimos que era o centenário de Esmeraldino e conseguimos o financiamento pelo Proac (CORREA, 2018, Anexo I).

Além dos álbuns, Esmeraldino também foi homenageado em diversas composições. Alguns desses choros já me eram conhecidos pela experiência e contato que há muito estabeleci com o choro. Outros, acabei descobrindo enquanto pesquisava sobre a obra de Esmeraldino ou ao conversar com outros amigos chorões sobre a pesquisa. Conversei com cada compositor e registrei seus depoimentos sobre as composições (Anexo I). Segue o quadro com essas composições, em ordem alfabética:

Quadro 9 – Homenagens a Esmeraldino

Composição	**Compositor**	**Primeiro Registro**	**Formato**	**Ano**
Ao nosso amigo Esmê	Laércio de Freitas	São Paulo no balanço do Choro: ao nosso amigo Esmê (Laércio de Freitas)	LP	1980
Choro resposta ao Arabiando	Fábio Peron	Esmê (André Mehmari, Fábio Peron, Fernando Amaro e Gian Correa)	CD	2017
Choro resposta ao Sumaré	André Mehmari, Fábio Peron e Gian Correa	Esmê (André Mehmari, Fábio Peron, Fernando Amaro e Gian Correa)	CD	2017
Com esmero	Wanessa Dourado	Canal de Youtube (Fios de Choro)	Vídeo	2019
Esmeraldino	Maurício Carrilho	Acervo da Casa do Choro	Partitura	2009
Esmerilhando	Gian Correa	Esmê (André Mehmari, Fábio Peron, Fernando Amaro e Gian Correa)	CD	2017
Oh meu amigo	Orlando Silveira	Dino 50 anos (Conjunto Época de Ouro)	LP/CD	1987
Tributo a Esmeraldino Salles	Izaías Bueno de Almeida	Chorando na Garoa	CD	2017
Um rolê na Aimberê	Felipe Soares	Felipe Soares (página no Soundcloud)	Digital	2016
Valsa resposta a Novato	André Mehmari	Esmê (André Mehmari, Fábio Peron, Fernando Amaro e Gian Correa)	CD	2017

4. NEGRO E PAULISTANO

4.1. Esmeraldino e a "música americana"

Muito se fala do gosto de Esmeraldino pela chamada, "música americana", tal como se referia, à época, à música oriunda dos Estados Unidos. A própria análise de suas obras no capítulo anterior demonstrou alguns traços dessa influência em seu estilo composicional: estruturas de duas partes, uso de *blue notes*, uso de extensões de acorde, etc. Porém, ao entrevistar as pessoas que conviveram com Esmeraldino, obtive respostas genéricas, como a própria confirmação de que ele de fato gostava de música americana, ou afirmações de que ele não tinha preconceito musical e ouvia de tudo, ou ainda, relatos de que ele se interessava por tudo que era moderno, diferente.

No papel de pesquisador, senti a necessidade de tentar me aproximar ao máximo dessa música americana específica que Esmeraldino ouvia, tendo como ponto de partida a consulta às músicas que tocavam nas rádios durante a década de 1950. Escolhi esse período por se tratar de um certo auge produtivo de Esmeraldino, já que começara a década participando de inúmeras gravações com o Regional do Rago, depois co-liderando o regional junto com Siles, até chegar à liderança definitiva do conjunto em 1958. Além disso, foi nos periódicos e jornais da década de 1950 onde encontrei mais informações sobre a trajetória profissional de Esmeraldino. Pesquisei em diversas fontes[14] as músicas que eram ouvidas no rádio nessa época e, em meio a um predomínio esmagador da música nacional, encontrei o sucesso de alguns artistas como Nat King Cole, Glenn Miller, Jimmy Dorsey, Benny Goodman, Bing Crosby e Ella Fitzgerald, ou seja, o *jazz* das *big bands*, produzido na década de 1940, nos Estados Unidos.

Alguns entrevistados me forneceram nomes mais específicos, para que eu pudesse ter uma noção do que as pessoas que cercavam Esmeraldino, musicalmente e profissionalmente, ouviam. França (2019, Anexo I) me revelou que aprendeu com Siles a música *All the things you are* (Jerome Kern e Oscar Hammersein). Luiz Machado (2019, Anexo I), que tocava com Esmeraldino na Tupi, me relatou que era fã de Charlie Parker e procurou até mesmo conhecer

---

14 Procurei essa referência na internet e encontrei um site que mostra as cem músicas mais tocadas do rádio no Brasil ano a ano: https://maistocadas.mus.br/. Porém, como esse site não detalha a sua metodologia, utilizei seus dados apenas como indício e não como informação verificada. Já o blog *Década de 50* (https://decadade50.blogspot.com/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html?m=1) apresenta metodologia mais rigorosa: recorreu às paradas semanais das revistas Radiolândia e Revista do Rádio, criando uma pontuação específica para cada música dependendo de sua colocação na semana. Complementei a pesquisa com informações retiradas da obra de Zuza Homem de Mello (2015) *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, volumes 1 e 2. Os acessos foram realizados em janeiro de 2021.

sua biografia, tamanha a admiração pelo saxofonista estadunidense. Laércio de Freitas (2019, Anexo I) me revelou que fez uma citação da música *Holiday for Strings* (David Rose) no final da parte C de sua composição *Ao nosso amigo Esmê*, porque era uma música que Esmeraldino gostava muito.

Recorri também ao álbum *Brejeirice*, LP de 10 polegadas gravado pelo conjunto de Esmeraldino e lançado em 1956 pela Polydor, quando o conjunto da Tupi era liderado por Siles, por ser talvez o único álbum do conjunto oficialmente lançado (e confirmado na mesma formação que tocava no rádio) que tendia a um som mais autoral. O repertório apresenta quatro músicas brasileiras (duas composições autorais e dois sambas) e quatro músicas americanas. Curiosamente, duas delas são executadas pelo conjunto em arranjo de bolero (Harlem nocturne e Poinciana). Os boleros também estavam nas paradas de sucesso da década de 1950, junto com a música brasileira e o *jazz.* O repertório do disco: *Baiãozinho* (Duilio Cosenza), *Harlem nocturne* (Earle Hagen e Dick Rogers), *Copacabana* (João de Barro e Alberto Ribeiro), *Once in a while* (Michael Edwards e Bud Green), *Fazendo hora* (Esmeraldino Salles), *Poinciana* (Nat Simon e Buddy Bernier), *Minha saudade* (João Donato e João Gilberto) e *Over the rainbow* (Harold Arlen e Edgar Yipsel Harburg).

Laércio de Freitas me concedeu, durante entrevista, um material fonográfico digitalizado que corresponde a um ensaio do conjunto de Esmeraldino, gravado de forma caseira por Osvaldo Colagrande, na década de 1970. Descobri depois que quem passou esse material para Laércio foi Felipe Soares. Felipe, por sua vez, explicou que teve acesso ao áudio inteiro do ensaio com João Macacão e o separou em faixas, além de identificar as músicas com a ajuda do próprio Laércio. Mostrei o material, agora separado em faixas, para João Macacão e ele me ajudou a identificar os compositores das músicas brasileiras. Para identificar os compositores das músicas americanas, recorri a sites como *Wikipedia*, além de conferir as informações nas fichas técnicas de discos que continham aquelas músicas. Subi o ensaio para a plataforma de *streaming* Youtube[15] e contei com a ajuda do bandolinista Milton Mori, que deixou um comentário público no vídeo, para identificar a música *Meu bem,* de Xixa, que permanecia, até então, sem identificação. A lista de músicas tocadas pelo conjunto nesse ensaio gravado:

1. *Meu Bem* – Bernardo Cascarelli Júnior (Xixa)

15 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KuMo3lDxKeg&t=262s (visitado em janeiro de 2021).

2. *Lua de Mel* – Bernardo Cascarelli Júnior (Xixa)
3. *Vai doer* – Nazareno e Marcelo Duran
4. *Choro pobre* – Esmeraldino Salles
5. *Triste* – Antonio Carlos Jobim
6. *Fazendo hora* – Esmeraldino Salles
7. *Days of wine and roses* – Henry Mancini e Johnny Mercer
8. *Don't misunderstand* – Bennie Benjamin, Horace Ott e Sol Marcus
9. *Feeling* – Morris Albert e Loulou Gasté
10. *Folhas secas* – Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito

Mais uma vez, temos a presença da música americana, de forma direta em *Days of wine and roses,* em *Don't Misunderstand* e indiretamente em *Feeling,* música que fez muito sucesso na década de 1970, composta e interpretada pelo brasileiro Maurício Alberto Kaisermann, mais conhecido pelo seu nome artístico: Morris Albert. Além de Esmeraldino, completavam o ensaio os músicos Xixa (cavaquinho), Osvaldo Colagrande (violão de sete) e seu irmão Pedro Colagrande (pandeiro). Essa gravação caseira é o único registro fonográfico que temos, até o presente momento, da composição de Esmeraldino *Choro pobre*. Apesar de não saber o ano exato da gravação, deduzi que o ensaio ocorreu na década de 1970 devido à formação do conjunto e principalmente pelo repertório, já que *Feeling* foi lançada pela primeira vez, como single, em 1974.

4.2. Choro negro: uma perspectiva diaspórica

Existe uma tensão entre a narrativa oficial do choro e a presença da música dos Estados Unidos no Brasil. Muito embora, nos primórdios do choro, Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *O Choro*, de 1936, sobre o saxofonista Ricardo de Almeida, já relatava: "toca muitos choros americanos, e também nossos com grande facilidade" (PINTO, 2009, p. 194). O próprio Mário de Andrade já fazia o paralelo entre o choro brasileiro e o jazz americano, conforme podemos no verbete *Choro* do *Dicionário Musical:*

> Pode-se lembrar aqui que tais choros (quero dizer, tais agrupamentos), são a equivalência brasileira do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz, e duma violência de movimento, verdadeira dionisíaca, como é o caso do *Chinatown, my Chinatown* e *I got rhythm*, fox-trots, o segundo de Gershwin, executados pelo hot-jazz admirável de Louis Armstrong. São por assim dizer choros-hot, a que o próprio caráter improvisatório das linhas e às vezes

> o processo de variação, ainda ajuntam mais caráter (ANDRADE *apud* TABORDA, 2010, p. 143).

Isso sem falar no ícone Pixinguinha, que passou a adotar o sax tenor depois de uma viagem à Paris com os Oito Batutas, em 1922. Porém, muitos dos detentores da narrativa se preocuparam em criticar os músicos, apontando seus "americanismos". O próprio Pixinguinha foi duramente criticado duas vezes por Cruz Cordeiro, em 1928, na Revista Phonoarte (CAZES, 2010, p. 70) por suas influências americanas. O historiador de música brasileira José Ramos Tinhorão, ferrenho crítico da presença estadunidense na música brasileira, foi outro que, ao ser convidado como jurado do Festival Nacional de Choro da TV Bandeirantes teceu duras críticas a respeito da composição concorrente *Espírito infantil,* de Mu, tecladista da cor do som (CAZES, 2010, p. 164).

Com essa preocupação pretensamente nacionalista – contrária ao imperialismo estadunidense, embora leniente com as matrizes dos colonizadores europeus na música brasileira –, e fortemente arraigados em concepções de brasilidade e miscigenação cultural apoiadas na democracia racial e no mito das três raças, os detentores dessa narrativa e seus adeptos acabaram funcionando como críticos e sensores das práticas musicais, à medida que também produziam discursos e, assim, a própria memória da música brasileira, baseados nessa espécie de essencialismo ou pseudopurismo identitário. Muitas dessas percepções predominam no senso comum até hoje, inclusive entre alguns pesquisadores de música popular brasileira. É uma narrativa que inclusive achata e generaliza as "contribuições dos negros", mas que nunca chega a dar grandes detalhes sobre essa "contribuição"[16].

Fazer um trabalho sobre Esmeraldino Salles, um compositor que não foi contemplado por essa mesma literatura como alguém dotado de protagonismo, me força a questionar, em certa medida, a construção dessa narrativa. De um lado, vem a ideia de recriar a própria história do choro, exaltando seus protagonistas negros e detalhando como sua cultura definiu os rumos da música urbana do século XIX em diante. Porém, fazer tal digressão seria trabalhoso e desviaria do escopo da pesquisa. Optei, portanto, em trazer para o trabalho os elementos negros que atravessam a obra de Esmeraldino diretamente.

16 Só para dar um exemplo, sabemos o nome das danças que servem como matriz para o aparecimento do choro (polca, valsa, schottisch, etc.), mas pouco se estuda sobre a agência do músico que, com arcabouço cultural civilizatório africano e afro-brasileiro, escolhe e transforma aquele repertório.

Vamos definir a música de Esmeraldino Salles como uma música negra, pelo simples fato dele ser uma pessoa negra[17]. Essa perspectiva, por mais simplista que possa parecer, é bastante subversiva, já que desloca a classificação em função de seu agente e não de quem produz a narrativa. Só para imaginar um exemplo mais radical, podemos classificar como música indígena o *rap* produzido por indígenas na atualidade, já que seus agentes se apropriam de uma linguagem estadunidense para produzir uma música com características particulares em relação à sua "matriz". Essa ótica nos impede também de olhar para a experiência da música negra com olhos românticos, reduzindo-a a expressões tais como "tradicionais" e "ancestrais", que no olhar da branquitude pode ser interpretada como exótica ou primitiva. Tampouco queremos eleger uma única experiência negra e colocá-la como representante genérica de toda a cultura negra brasileira. Ao contrário, aceitar que a produção musical e cultural negra é plural e diversa, assim como a própria experiência da diáspora africana, nos dá a dimensão de sua potência. Com o uso dos marcadores sociais, temos mais ferramentas para localizar com precisão a obra de Esmeraldino, adicionando mais uma camada de análise ao que antes foi analisado apenas sob o viés da brasilidade.

Nessa perspectiva, recorro a Paul Gilroy, que em seu livro *Atlântico Negro* (2012) defende a ideia dos fluxos culturais da música da diáspora africana fazendo caminhos de "ida e volta" pelo Oceano Atlântico, pelas Américas, a Europa e a África. Um exemplo que ilustra muito bem esse fluxo no livro é o sucesso da música *I'm so proud,* interpretada pelo trio vocal *The Impressions,* no Reino Unido, em 1990. Uma nova versão, *Proud of Mandela,* é executada pela dupla formada pelo acompanhador de reggae [*toaster*] de Birmingham, Macka B, e pela cantora Kofi, de *lovers rock"* (GILROY, 2012, p. 197).

> Ela foi produzida no Reino Unido pelos filhos dos colonos caribenhos e africanos, a partir de matérias-primas fornecidas pela Chicago negra, mas filtradas pela sensibilidade kingstoniana a fim de prestar tributo a um herói negro cujo símbolo global reside fora dos limites da sua cidadania sul-africana parcial e da impossível identidade nacional que a acompanha. O mínimo que esta música e sua história podem nos oferecer hoje é uma analogia para a compreensão das linhas de afiliação e associação que levam a ideia da diáspora para além de seu estatuto simbólico, como o oposto fragmentário de alguma suposta essência racial (GILROY, 2012, p. 198, grifo nosso).

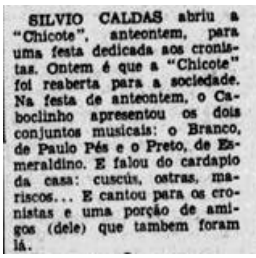
Enquanto era homenageado pela dupla, o próprio Nelson Mandela ouvia músicas da Motown na prisão:

17 O historiador Rafael Galante foi quem me sugeriu utilizar essa definição.

> O nome de Mandela se tornou um talismã associado à figura do pai capaz de suspender e redirecionar as diferenças intrarraciais que poderiam se mostrar difíceis e até embaraçosas em outras circunstâncias. Sua libertação da prisão projetava uma voz patriarcal incontestada, enraizada no mais intenso conflito político entre negros e brancos neste planeta, a fronteira da supremacia branca no continente africano, do outro lado das redes de transmissão do Atlântico negro. A autenticidade heroica, redentora, que envolvia a imagem de Mandela nessas locações era devidamente desconstruída em um discurso que ele mesmo proferiu em Detroit em sua primeira visita aos Estados Unidos. Mandela respondia às expectativas africentristas de sua plateia confidenciando que ele havia encontrado conforto ouvindo música da Motown enquanto estava na prisão na ilha de Robben. Citando a música de Marvin Gaye, "What's Going On?", ele explicou: "Quando estávamos na prisão, gostávamos e obviamente ouvíamos o som de Detroit". A ideia purista de fluxo de mão única da cultura africana do Oriente para o Ocidente foi imediatamente revelada como absurda. As dimensões globais do diálogo da diáspora se tornaram momentaneamente visíveis e, quando suas palavras casuais iluminaram a paisagem do Atlântico negro, com o lampejo de um relâmpago em uma noite de verão, o valor da música como o principal símbolo de autenticidade racial foi simultaneamente confirmado e colocado em questão (GILROY, 2012, p. 199).

Procurando o exercício de imaginar uma lógica dos sujeitos que produzem a música e não dos que a comentam e produzem discursos sobre ela, me parece que Esmeraldino Salles estava mais comprometido em dialogar com esse cosmopolitismo negro do que em produzir música brasileira "autêntica", "nacional", "de raiz". E como a via do Atlântico Negro é de mão dupla, Quincy Jones compõe, em 1962, a música *Soul Bossa Nova*, inpirada no gênero brasileiro, onde parece ter capturado uma ideia musical de negritude brasileira mais interessante que os próprios bossanovistas brancos do Brasil, chegando inclusive a utilizar a cuíca, instrumento surgido no morro[18], que pouco aparece na produção da Bossa Nova brasileira[19]. Embora o livro de Gilroy praticamente não trate da experiência brasileira, exercer esse tipo de olhar para a história da diáspora afro-brasileira pode produzir novas análises e conclusões.

Figura 65 - Correio Paulistano (SP), 5 de agosto de 1955, p. 8


SILVIO CALDAS abriu a "Chicote", anteontem, para uma festa dedicada aos cronistas. Ontem é que a "Chicote" foi reaberta para a sociedade. Na festa de anteontem, o Caboclinho apresentou os dois conjuntos musicais: o Branco, de Paulo Pés e o Preto, de Esmeraldino. E falou do cardapio da casa: cuscús, ostras, mariscos... E cantou para os cronistas e uma porção de amigos (dele) que tambem foram lá.

18 A cuíca surge da adaptação do instrumento africano puíta, que originalmente possuía som mais grave. Ao contrário da concepção africana, na música europeia adota-se por padrão que os instrumentos agudos seriam mais ágeis que os graves. Nos processos de negociação com uma cultura oficial e na transformação do samba, os instrumentos com frases mais complexas são adaptados à sonoridade aguda, resultando no tamborim e na cuíca.

19 Pessoalmente, acho a sonoridade dessa composição mais próxima da música da Banda Black Rio do que de qualquer disco de Tom Jobim ou de João Gilberto.

Olhando agora para como a questão racial impactou sua vida de forma direta e indireta, Esmeraldino lidou e negociou com seu contexto e com o preconceito. Mais do que esperar dele um discurso engajado, ou militante, é importante entender a forma como Esmeraldino lidou com a questão, dentro dos limites de sua atuação. Formou, por exemplo, um grupo só de músicos negros para acompanhá-lo nas casas noturnas; integrou com Laércio de Freitas (piano) e Fuminho (bateria) um trio só de músicos negros. Estabeleceu relações com outros grupos de músicos negros, como quando compôs uma canção para o Trio Orixá gravar. Ao mesmo tempo que compôs para Hebe Camargo, mulher branca, ou seja, era um homem que estava negociando com seu tempo e com sua sociedade. Pode haver uma contradição aí, já que, conforme nos mostra a figura acima, um grupo só de músicos negros (ainda mais em uma boate chamada Chicote) pode ainda reforçar o racismo, no sentido do provável público branco da boate consumir a cultura negra como mero *mise en scène* ou como produto exótico. Luiz Machado (2019, Anexo I), músico branco que tocava com Esmeraldino no rádio, confirma em seu depoimento: "Eram negros porque era mais comercial, conjunto de brancos era normal, mas de negros chamava a atenção, por causa do show".

Silvio Almeida, em entrevista ao podcast *Benzina* (2020), revela que o fato de se vestir "bem", de maneira elegante (pelo menos para os padrões estéticos dominantes) é estratégico, tem a ver com essas negociações. Esmeraldino, pelo jeito, se valia da mesma estratégia, pois, assim como Silvio Almeida, sempre o encontramos nas fotografias de terno e gravata. E, ainda quanto ao racismo, mesmo que ele não se manifeste explicitamente no que Silvio Almeida (2018) chama de "racismo individual", ele se manifesta nas esferas institucionais e estruturais, fazendo por exemplo com que a memória de Esmeraldino permaneça enevoada até o presente trabalho.

Ao perguntar a Laércio de Freitas sobre como a questão racial impactou sua trajetória e a de Esmeraldino, obtive a seguinte resposta:

> O meu problema era estar bem com o que eu sei fazer e tirar partido da aceitação que isso gerava. Solteiro, pianista, não posso ficar sem trabalhar. Trabalhei bastante a noite. Esmê também. E para ele era muito mais difícil. Trabalhar, com o instrumento, não dava para ir de ônibus, de bonde (FREITAS, 2019, Anexo I).

Outra entrevistada que tocou na questão racial foi Esmeralda Salles, filha de Esmeraldino (2019, Anexo I). Ela mencionou que a sua família e apenas mais uma eram as

únicas negras da Rua Capote Valente, na época. Segundo ela, no bairro não se viam muitos negros, de modo que se preocupava com o fato de seu irmão, Paulo, por conta do trabalho no banco, voltar tarde para a casa: já que um homem negro andando em um bairro nobre à noite era e é, até os dias atuais, lamentavelmente, alvo da polícia.

4.3. Choro Paulistano: memórias do Sumaré

São Paulo é uma cidade que alimenta um imaginário europeu, italianizado, relegando suas memórias negras à marginalidade ou ao esquecimento. Um ótimo exemplo é o Largo da Banana, importante reduto do samba paulista e da memória negra da cidade, que em 1950 deu lugar ao Viaduto Pacaembu. A cidade, além de destruir e desmobilizar o local, nunca se preocupou em produzir na região alguma memória que remetesse ao Largo da Banana. Nem mesmo o Memorial da América Latina, situado na região e um espaço de preservação da memória latino-americano, faz menção ao Largo da Banana. Outro exemplo mais recente foi a iniciativa do estado em mudar o nome da estação de metrô Liberdade para Japão-Liberdade, fato que revoltou os movimentos negros da cidade, já que relega ao apagamento toda memória negra do bairro.

Existe aí uma contradição: se por um lado a cidade se esforça para marginalizar ou mesmo apagar suas memórias negras, por outro lado, a indústria fonográfica paulista não tem o mesmo compromisso do Rio de Janeiro de produzir uma música nacional, autêntica. Muito pelo contrário, a imagem cultural que São Paulo quer passar é justamente a ideia de cosmopolitismo, de modernidade. No Rio de Janeiro, os compositores e músicos negros se veem obrigados a suprir à expectativa de "autenticidade" da indústria fonográfica, limitando sua produção criativa e deixando às margens diversas de suas produções musicais. Em São Paulo, para os agentes comprometidos com a tradição negra da cidade, esse cenário é uma tragédia, já que muitos não conseguem se inserir na indústria do disco, ou se inserem muito mais velhos, como foi o caso de Geraldo Filme e Toniquinho Batuqueiro. Porém para músicos inovadores, como Esmeraldino Salles, Orlando Silveira, Garoto, Erlon Chaves e Laércio de Freitas, esse cenário foi uma janela de oportunidade. A indústria fonográfica paulista, comprometida em passar a imagem de cosmopolitismo, inovação e modernidade, oferece um cenário fértil para músicos dispostos a criar, a partir de uma linguagem musical mais experimental que misturasse também outras influências.

Cabe aqui uma pequena reflexão sobre o termo “moderno”, muito citado quando se fala da obra de Esmeraldino Salles. Devemos ter um certo cuidado com essa palavra, já que ela pode representar uma armadilha. Em nome dessa “modernidade” urbana seria construído o Viaduto Pacaembu, no local onde se localizava o Largo da Banana. Em nome dessa mesma modernidade, também as populações negras seriam aos poucos empurradas para os bairros periféricos da cidade, moldando a área central da cidade cada vez mais ao gosto da classe dominante, tornando-a propícia ao seu trabalho, à diversão e às comemorações cívicas e religiosas. Por mais que entendamos que existem outros projetos de modernidade e é muito importante discutir como as culturas negras na maioria das vezes são o motor cultural desses projetos (vide a Semana de 1922), prefiro tratar a obra de Esmeraldino como sendo “cosmopolita”, já que não assume compromisso com a ideia de produção de uma música nacional e procura, ao invés disso, dialogar com outras tendências musicais não brasileiras, como o jazz e o bolero.

Com tudo isso, a obra de Esmeraldino sintetiza esse espírito universal e cosmopolita da cidade e, não à toa, o compositor é considerado um dos ícones do choro paulista, apesar de ter tido esse protagonismo eclipsado por Garoto, compositor e instrumentista muito mais pesquisado, havendo diversos livros, discos e documentários dedicados à sua memória. Mas na prática, como lembraram nas entrevistas Gian Correa (2019, Anexo I) e Luizinho Sete Cordas (2019, Anexo I), no contexto das rodas de choro paulistanas, Esmeraldino Salles é um compositor até mais tocado do que Garoto. Garoto costuma ser mais tocado por violonistas do que por regionais e grupos de choro, a própria dificuldade em transpor suas peças de violão solo para o formato em conjunto é uma das explicações.

Mas não é somente por conta de seu choro *Uma noite no Sumaré*, que tornou o nome do bairro conhecido da comunidade do choro, que Esmeraldino deve ser lembrado e celebrado como parte fundamental da história do Sumaré. De forma indireta, Esmeraldino deixou também outra contribuição: seu filho. Conhecido no meio do samba como Cássio Preto, é um dos fundadores do *Grêmio Recreativo e Escola de Samba Tom Maior*, um importante reduto cultural do bairro, que desfila até hoje todos os anos no Desfile das Escolas de Samba.

5. CODA (CONCLUSÃO): AO NOSSO AMIGO ESMÊ

O termo "choro" sozinho não dá conta de precisar toda a produção musical do final do século XIX até a atual. Joaquim Callado, Pixinguinha, Esmeraldino Salles, Jacob do Bandolim e Radamés Gnattali não são a mesma coisa, embora conservem alguns comportamentos musicais comuns. A solução normalmente adotada pela historiografia do choro de pensar o gênero em fases tem suas vantagens, mas também tem seus problemas, já que cria a ilusão da existência de uma linha reta evolutiva que vai mais ou menos de Joaquim Callado a Radamés Gnattali. E a narrativa do choro, com suas demandas políticas, não contemplou satisfatoriamente, até o presente momento, a memória de Esmeraldino Salles. A narrativa produzida não condiz com seu lugar de verdade no choro, já que, conforme dissemos anteriormente, ele é homenageado e celebrado até os dias de hoje.

Nesse sentido, pensar Esmeraldino como um chorão acabou sendo às vezes até mesmo um entrave para a pesquisa. Encontrava na literatura especializada em choro poucas referências a ele, todas meio parecidas na verdade, sempre destacando o aspecto da modernidade e do desconhecimento de sua obra. A pesquisa só começou a andar de verdade quando compreendi que, para a época, Esmeraldino era visto como músico de rádio. A partir do momento em que me debrucei sobre a literatura e a imprensa especializadas no rádio é que o trabalho foi ganhando amplitude e profundidade. É importante pensar que, nas décadas de 1930 a 1960, o auge do rádio, o choro era *underground*, ou seja, estava à margem das mídias da época, muito embora presente na base instrumental do acompanhamento dos cantores, esses sim os verdadeiros protagonistas midiáticos. O choro só começa a ganhar relativo destaque midiático novamente a partir da década de 1970, que inclusive é quando Esmeraldino acaba ganhando definitivamente esse rótulo de chorão, ao participar do II Festival Nacional de Choro "Carinhoso" da TV Bandeirantes, em 1978.

Mas durante a pesquisa e, principalmente, no decorrer das análises musicais, me fiz uma pergunta sincera: "Esmeraldino é choro mesmo?" Ou poderia ser considerado como música instrumental brasileira? Na minha visão, Esmeraldino é as duas coisas. Não é à toa que seu repertório se encaixa na tradicional roda de choro do Izaías, mas também em arranjos mais *jazzísticos* com piano e bateria, por exemplo, no álbum *Esmê*, de Gian Correa, Fábio Peron, André Mehmari e Fernando Amaro. Acredito que devemos abandonar a ideia de que rótulos são excludentes, podemos pensar de maneira mais cumulativa. Esmeraldino é choro, música instrumental, música negra, música diaspórica, música afro-brasileira. É canção também, já que

compôs *Oh José* e *Quando o amor acontece*, embora essa vertente não seja predominante em sua obra. Esse tipo de abordagem, pensando os rótulos, grosso modo, como as palavras-chave de um trabalho acadêmico ou um blog, nos ajuda a trazer maior precisão à forma como nos referimos à diversidade de universos musicais encontrados nesse grande "guarda-chuva" chamado choro.

Procurei demonstrar nas análises musicais que a obra de Esmeraldino fez com que aquilo que é considerado exceção no choro convencional se tornasse regra, mas ao mesmo tempo, procurei demonstrar que muitos desses comportamentos também estão presentes nas obras de seus ancestrais musicais: Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Sua música *Arabiando* foi contemplada pelo II Festival Nacional de Choro da TV Bandeirantes, em 1979. Além disso, a formação instrumental base do choro era o seu ambiente de trabalho na Rádio Tupi, argumentos mais que suficientes para classificar sua música como choro.

Esmeraldino fez também música negra, diaspórica, na medida em que dialogava com o jazz e a música americana. Fez música negra, porque afinal é negro. É muito importante, como já foi dito no capítulo *Negro e paulistano*, deslocar a lógica da classificação dos gêneros musicais para os agentes, a fim de evitar pasteurização e apropriação. A ideia de brasilidade e cultura nacional é bastante problemática, já que pode conduzir à ideia equivocada de se enxergar a cultura brasileira como monolítica e unívoca. A ideia de brasilidade também costuma ser orientada pela democracia racial e o mito das três raças, ou seja, joga no mesmo caldeirão coisas que são completamente diferentes e facilita o processo de apropriação cultural dos produtos culturais negros pelos brancos. Além disso, impõe os produtos culturais do Sudeste, devido à sua centralidade econômica, como "nacionais", relegando aos produtos dos demais territórios do país a alcunha de "regional".

Nós musicólogos e pesquisadores de música temos o dever de colocar endereço completo nas coisas. Precisamos nos desapegar também da ideia de que um compositor pertence rigorosamente a um gênero musical. Óbvio que a ideia utópica, romântica e, no fundo, uniformizadora (enquanto se pretende pluralista), de que "tudo é música" também não nos serve. Mas se deixarmos o gênero musical sequestrar a nossa imaginação, estaremos deixando a indústria cultural pautar e condicionar o nosso pensamento. O gênero musical "puro" e estrito interessa mais a quem vende do que a quem pesquisa. Quem vende é que está preocupado em que prateleira colocar o CD ou, se pensarmos numa lógica mais atual, é quem vende que vai utilizar o sistema algorítmico para atingir pelas redes sociais e plataformas de *streaming* o fã

de cada gênero específico, com o objetivo de recolher seus dados para vender cada vez mais produtos a eles. Cabe ao pesquisador pensar para além dessa lógica mercantil. Obviamente um músico ou pesquisador pode escolher se especializar em um gênero específico, mas não devemos comprar a lógica do fã, que julga como moralmente superior seu o seu gosto musical, mas mal sabe que este é construído pelo seu entorno e sua posição sociocultural.

Fiz a leitura de que, nesse grande Atlântico Negro, a obra de Esmeraldino é um ponto de encontro entre o choro e o jazz, duas músicas diaspóricas tão distantes geograficamente, culturalmente e socialmente, mas com raízes no mesmo continente, o africano. A despeito do discurso construído até então, de legitimidade e autenticidade do choro, que costuma rejeitar as "influências americanas", seus agentes, os músicos, felizmente nem sempre refletem esse comprometimento em suas práticas musicais e criativas. Para uma pessoa que na mesma vitrola ouve discos de Miles Davis, Buena Vista Social Club, Pixinguinha e Milton Nascimento conseguir abrir os horizontes para essa percepção foi uma grande vitória pessoal. Obviamente a ideia de pensar a música de Esmeraldino dentro da diáspora, novamente, não é homogeneizar a experiência negra ao redor do Atlântico, mas sim estabelecer relações, diálogos e ligações com outras músicas.

Esmeraldino encontra-se inserido na cena paulistana e, como já falamos, a cidade faz um enorme esforço para construir um imaginário de um passado italiano, relegando ao esquecimento e apagamento das memórias negras da cidade. Ao mesmo tempo, a linguagem musical cosmopolita de Esmeraldino se torna bastante conveniente para defini-lo como ícone do choro local. Existem, contudo, outras questões que contribuíram para o ostracismo de Esmeraldino. Para começar, seu perfil discreto, reservado ou *low profile*, como se diz na terra do jazz. Esmeraldino era um músico pé no chão, que aparentemente estava satisfeito com o papel musical que exercia. Não encontrei em nenhum dos depoimentos, qualquer traço mais ambicioso na personalidade de Esmeraldino, não parecia demonstrar nem ao menos o desejo de gravar um disco autoral, feito que na época era financeiramente inviável para ele.

Além disso, Esmeraldino era um legítimo músico acompanhador, não gostava de solar, preferia sempre acompanhar. Sabemos que na lógica da indústria cultural os protagonistas dos discos costumam ser os cantores. Mas nos raros discos de música instrumental, o solista costuma ter destaque. Até mesmo o único álbum lançado pelo conjunto da Tupi, *Brejeirice*, saiu como um disco de "Syles e seu conjunto", ou seja, com o protagonismo dado a Siles (grafia verificada), o solista do grupo, embora, na prática, a liderança do grupo fosse dividida pelos

dois. Soma-se a isso também o fato de Esmeraldino não ler e nem escrever partitura, o que dificultou bastante o registro de sua obra, fazendo inclusive com que muitas de suas composições se perdessem. Há ainda o fato de que Esmeraldino nunca fez uma carreira fora de São Paulo, sendo que a centralidade cultural do país na época estava situada no Rio de Janeiro. Nunca morou no Rio e, aparentemente, não viajou para fora do Brasil em turnês internacionais, mesmo acompanhando cantores (como foi o caso de Garoto, que por ter acompanhado Carmen Miranda, ganhou maior projeção e protagonismo até os dias atuais). Pesa também o fato de que em seu momento de maior produtividade musical, nas décadas de 1940 a 1960, a mídia estava mais preocupada em dar protagonismo aos cantores, os grandes ídolos da época, eclipsando, além de Esmeraldino, toda uma geração de músicos instrumentistas. Além disso, a obra registrada de Esmeraldino é pequena, sendo que a narrativa até então, guiada por uma lógica mercantil, privilegiou os músicos com maior volume de produção. E não apenas, mas porque a possibilidade de registro é fundante do processo civilizatório e de manutenção da memória nas sociedades industriais. Esmeraldino vivia numa sociedade industrial. As rodas de choro mantêm a cultura dele viva "de ouvido", mas sem dúvida, infelizmente, a historiografia não faria o mesmo.

Também pesa o fato de que Esmeraldino acabou recebendo o rótulo de músico de choro, enquanto o choro começava a construir uma narrativa de autenticidade e a nutrir a romântica ideia de pureza da música nacional, distanciando-se do projeto estético e poético representado pela obra de Esmeraldino. Isso fez com que a obra de Esmeraldino na literatura do choro aparecesse como mera curiosidade, uma exceção que confirma a regra. Os produtores dessa narrativa sempre demonstraram admiração pela obra de Esmeraldino, mas, por outro lado, nunca se preocuparam em dar protagonismo a ele ou pesquisar a fundo a sua vida e obra. Esmeraldino não chega a ser protagonista sequer do choro de São Paulo, posto pertencente a Garoto segundo essa narrativa. Esmeraldino também não teve sua música circulando em outras cenas musicais, como o samba-jazz (Luiz Eça, Edson Machado) ou a música instrumental brasileira (Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti), para que sua música ganhasse outras atribuições que não apenas a de choro, e pudesse ser contada por outros narradores menos comprometidos com a ideia de pureza e autenticidade da música brasileira.

Em contraposição a esse eclipsamento, para mim, enquanto pesquisador e entusiasta da obra de Esmeraldino, foi importante também desmistificar sua figura. Não se trata de inventar mais um mito de origem, mais um precursor ou um inventor de qualquer coisa, já que os

processos musicais, sociais e históricos são mais complexos que isso. Voltando ao que falei na introdução, recuperando a imagem mental sugerida por meu orientador, Marcos Câmara, é olhar para uma "constelação de compositores". Trata-se de olhar, desarmado, para o impacto e a contribuição de Esmeraldino, procurando compreender esse fenômeno. Dessa forma, Esmeraldino foi deixando de ser, para mim, a figura mítica, posta em um pedestal. Era um músico que trabalhava, pagava suas contas, acompanhava cantores, dava aulas, tocava em casas noturnas e compunha suas músicas quando dava. Exatamente como eu e a grande maioria dos trabalhadores e trabalhadoras música.

Mas se Esmeraldino era "mais um" entre nós, o que o tornou objeto de estudo deste trabalho e fará, a partir de agora (pelo menos assim espero), ganhar mais destaque e protagonismo dentro do choro é o seu legado. O legado do músico instrumentista que contribuiu para a produção musical de uma lista infindável de cantores de seu tempo. O legado de sua contribuição para a criação de uma linguagem musical no rádio. O legado criativo de um compositor e arranjador que tinha uma assinatura muito pessoal, tendo influenciado outros músicos até os dias de hoje. O legado de registros que foram possíveis dentro do seu contexto: choros, gravações, fotografias, um vídeo, notas na imprensa e depoimentos de quem conviveu com ele. O legado de sua obra, que reverberou a tal ponto de ser homenageado em tantos discos e composições. O legado que deixou para seus amigos e colegas de trabalho, o exemplo do músico sério e profissional, porém sem jamais perder a leveza e o bom humor. O legado que deixa para a cultura negra, paulista, brasileira e mundial. E, por fim, o legado que deixa para sua própria família, as saudades, a memória de um pai presente e sua própria linha de ancestralidade. Seus filhos, netos e bisnetos agora vão saber contar com mais detalhes a história de seu ancestral. Axé!

6. FONTES DE PESQUISA

6.1. Referências bibliográficas

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA JÚNIOR, José de Almeida. **Chorando na garoa: memórias musicais de São Paulo**. São Paulo: Fundação Theatro Municipal, 2013.

ALMEIDA JÚNIOR, José de Almeida. **Conjunto Atlântico: uma história de amor ao choro**. São Paulo: Edição do autor, 2017.

BARROS, Fernando Lichti. **Do calypso ao cha-cha-chá: músicos em São Paulo na década de 60**. São Paulo: Nova Ilusão Edições, 2012.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CABRAL, Sérgio. **MPB na Era do rádio**. São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CANTERO, Thais Matarazzo. **Artistas negros da música popular e do rádio**. São Paulo: Expressão & Arte, 2014.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DALAROSSA, Daniel; LEITE, Isabella Moura. **Choros e valsas de Izaias do Bandolim**. 1. ed. São Paulo: Global Choro Music, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HOBSBAWN, Eric (org.); RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 12. ed. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

LOPES, Nei. **O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)**. São Paulo: Códex, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil**. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós Graduação em História Social, 2019. (Coleção Entr(H)istória).

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

NEGRO, Maurício (coord.); FINZETTO, Yves (org.); MENDONÇA, Marquinhos (org.); VALENTE, Roberta (org.). **Brasil toca choro** 1. ed. São Paulo: Cultura, 2019.

PEREIRA, João Baptista Borges Pereira. **Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo.** São Paulo: Editora da USP, 1967.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro (edição fac-similar 1936)**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

PRADO, Magaly. **História do rádio no Brasil**. São Paulo: Editora da Boa Prosa, 2012.

RAGO, Antonio. **A longa caminhada de um violão**. São Paulo: Livraria Editora Iracema, 1986.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901 - 1957)**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958 - 1985)**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate.** 3. ed. rev. aum. São Paulo: Ed. 34, 1997.

6.2. Artigos acadêmicos

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** *Vol. 20 nº. 58 junho/2005*.

CASTRO, Felipe Siles de. Os Impactos do conceito da dita "música séria" no choro brasileiro: Três estudos de caso. **Revista da Tulha**, *[S. l.]*, v. 5, n. 2, p. 9-33, 2019. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/160576.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Rev. Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222-286. São Paulo: 2001 .

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Memórias sonoras da noite: vestígios de musicalidades africanas no Brasil nas iconografias do século XIX. In: **Revista de História**, *nº 24 (jun 2002).* São Paulo: PUC, 2002.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. **An. mus. paul.**, v. 28, d1e9. São Paulo: 2020.

TABORDA, Márcia E. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902 - 1950). In **Revista Historia Actual On-line**, *Núm. 23, 137-146 ISSN 1696-2060*, 2010.

6.3. Teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso

CASTRO, Felipe Siles de. *O negro no choro paulista: racismo, historiografia, música, território e profissão*. Trabalho de conclusão de curso (Pós graduação lato sensu em "Culturas e histórias indígenas e afro-brasileiras para a educação"), FACON/"A Casa Tombada", 2019.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na Música Popular: uma definição das relações da combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado (Música), IA/UNESP, 1995.

PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves: choro no violão paulista*. Dissertação de Mestrado (Música), IA/UNESP, 2004.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2014.

SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias Sonoras da Noite: Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista*. São Paulo: Tese de Doutorado. DH/PUC-SP, 2005.

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O clube do choro em São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970*. Dissertação de Mestrado (Música), IA/UNESP, 2009.

6.4. Sites, blogs, acervos digitais, portais e podcasts

ACERVO da Casa do Choro. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/ (acesso em janeiro de 2021).

BENZINA entrevista Silvio Almeida. Podcast. Disponível em: https://www.podbean.com/eu/pb-4zf5t-e7b86e (acesso em janeiro de 2021).

COLEÇÃO José Ramos Tinhorão (Instituto Moreira Salles). Disponível em https://acervos.ims.com.br/ (acesso em janeiro de 2021).

DÉCADA de 50. Blog. Disponível em: https://decadade50.blogspot.com (acesso em janeiro de 2021).

DISCOGS. Base de dados de discos. Disponível em https://www.discogs.com/ (acesso em janeiro de 2021).

DISCOS do Brasil. Base de dados de discos. Disponível em https://discosdobrasil.com.br/ (acesso em janeiro de 2021).

ESMERALDINO Salles. Fanpage na rede social Facebook, administrada por Felipe Siles de Castro. Disponível em https://www.facebook.com/esmeraldinosalles (acesso em janeiro de 2021).

HEMEROTECA Digital. Acervo digitalizado de imprensa disponível no site da Biblioteca Nacional: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/ (acesso em janeiro de 2021).

IMMUB. Base de dados de discos. Disponível em https://immub.org/ (acesso em janeiro de 2021).

MAIS tocadas. Site de paradas de sucesso do rádio. Disponível em: https://maistocadas.mus.br/ (acesso em janeiro de 2021).

PARALLEL Realities Studio. Blog. Disponível em: https://parallelrealitiesstudio.wordpress.com/ (acesso em janeiro de 2021).

TOQUE Musicall. Blog. Disponível em: https://www.toque-musicall.com/?p=52 (acesso em janeiro de 2021).

VINYLMANIAC. Blog. Disponível em: https://vinylmaniac1.blogspot.com/ (acesso em janeiro de 2021).

6.5. Verbetes em enciclopédias

ANTÔNIO Rago. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5742/antonio-rago>. Acesso em: 16 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CHORO. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14277/choro>. Acesso em: 18 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

6.6. Matérias de jornal

LUTA Democrática, A: Rio de Janeiro, 29 de julho de 1976, capa.

MANHÃ, A: Rio de Janeiro, 17 de abril de 1953, página 9.

CORREIO da Manhã: Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1959, página 9.

CORREIO da Manhã: Rio de Janeiro, 12 de julho de 1959, página 7 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 18 de novembro de 1954, página 6 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 30 de julho de 1955, página 6.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 3 de agosto de 1955, página 8.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 5 de agosto de 1955, página 8.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 12 de outubro de 1955, página 8.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 1 de fevereiro de 1956, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 5 de fevereiro de 1956, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 15 de julho de 1956, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 26 de maio de 1957, página 7.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 20 de dezembro de 1957, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 27 de dezembro de 1957, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 8 de julho de 1958, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 17 de outubro de 1958, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 11 de dezembro de 1958, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 16 de janeiro de 1959, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 27 de janeiro de 1959, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 3 de fevereiro de 1959, página 5 (2° caderno).

CORREIO Paulistano: São Paulo, 3 de abril de 1959, página 5.

CORREIO Paulistano: São Paulo, 23 de maio de 1962, página 5 (2° caderno).

DIÁRIO Carioca: Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1955, página 6.

DIÁRIO da Noite: Rio de Janeiro, 8 de junho de 1951, página 18.

DIÁRIO da Noite: Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1958, página 10.

DIÁRIO da Noite: Rio de Janeiro, 23 de junho de 1959, página 5 (segunda seção).

DIÁRIO da Noite: Rio de Janeiro, 24 de abril de 1964, página 7 (2° caderno).

DIÁRIO da Noite: Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1969, página 5.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 19 de setembro de 1950, página 8.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 29 de agosto de 1952, página 13.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 13 de novembro de 1952, página 13.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 28 de maio de 1953, página 13.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 4 de dezembro de 1953, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 14 de julho de 1954, página 13.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 24 de outubro de 1956, página 8.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 1 de outubro de 1957, página 22.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 17 de outubro de 1957, página 19.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 23 de outubro de 1957, páginas 3 e 27.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 24 de outubro de 1957, página 10.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 25 de outubro de 1957, página 10

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 29 de maio de 1958, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 14 de outubro de 1958, página 23.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 23 de outubro de 1958, página 17.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 16 de janeiro de 1959, página 14.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 19 de maio de 1959, página 17.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 24 de maio de 1960, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 31 de maio de 1960, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 14 de julho de 1961, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 13 de novembro de 1961, página 4.

DIÁRIO da Noite: São Paulo, 10 de setembro de 1962, página 7 (2° caderno).

DIÁRIO de Notícias: Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1974, página 3.

DIÁRIO de Pernambuco: Recife, 5 de outubro de 1978, página 32.

DIÁRIO de Pernambuco: Recife, 30 de novembro de 1978, página 36.

FOLHA de São Paulo: São Paulo, 11 de agosto de 2002. Disponível em Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1108200206.htm (Acesso em fevereiro de 2021).

GAZETA Esportiva: São Paulo, 9 de janeiro de 1957, página 27.

GAZETA Esportiva: São Paulo, 27 de fevereiro de 1957, página 27.

GAZETA Esportiva: São Paulo, 19 de abril de 1958, página 41.

JORNAL da República: São Paulo, 13 de setembro de 1979, página 15.

JORNAL da República: São Paulo, 14 de setembro de 1979, página 13.

JORNAL da República: São Paulo, 15 de setembro de 1979, página 12.

JORNAL de Notícias: São Paulo, 16 de janeiro de 1947, página 4.

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1956, página 8.

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 26 de março de 1969, página 7.

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 28 de abril de 1969, página 4 (caderno b).

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 20 de maio de 1975, página 2 (caderno b).

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1977, páginas 3 e 7 (caderno b).

JORNAL do Brasil: Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1977, página 26.

FLUMINENSE, O: Rio de Janeiro, 4 e 5 de dezembro de 1977, página 18.

FLUMINENSE, O: Rio de Janeiro, 21 e 22 de maio de 1978, página 24 e 33.

JORNAL, O: Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1955, página 7.

REPÓRTER, O: Uberlândia, 8 de julho de 1959, página 2.

REPÓRTER, O: Uberlândia, 15 de março de 1961, página 3.

6.7. Revistas

MANCHETE n° 194, página 56. Rio de Janeiro: 1956.

MANCHETE n° 195, página 34. Rio de Janeiro: 1956.

MANCHETE n° 198, página 53. Rio de Janeiro: 1956.

MANCHETE n° 221, página 50. Rio de Janeiro: 1956.

MANCHETE n° 276, página 59. Rio de Janeiro: 1957.

RADIOLÂNDIA n° 18, página 46. Rio de Janeiro: 1954.

RADIOLÂNDIA n° 57, página 33. Rio de Janeiro: 1955.

RADIOLÂNDIA n° 240, página 58. Rio de Janeiro: 1958.

RADIOLÂNDIA n° 243, página 24. Rio de Janeiro: 1958.

RADIOLÂNDIA n° 275, página 24. Rio de Janeiro: 1959.

RADIOLÂNDIA n° 288, página 46. Rio de Janeiro: 1959.

RADIOLÂNDIA n° 292, página 48. Rio de Janeiro: 1959.

RADIOLÂNDIA n° 300, página 34. Rio de Janeiro: 1960.

RADIOLÂNDIA n° 301, páginas 30 e 31. Rio de Janeiro: 1960.

RADIOLÂNDIA n° 307, página 24. Rio de Janeiro: 1960.

RADIOLAR n° 8, página 34. São Paulo: 1950.

REVISTA da semana n° 53, página 23. Rio de Janeiro: 1955.

REVISTA do Rádio n° 77, página 37. Rio de Janeiro: 1951.

REVISTA do Rádio n° 133, página 31. Rio de Janeiro: 1952.

REVISTA do Rádio n° 259, página 8. Rio de Janeiro: 1953.

REVISTA do Rádio n° 249, página 6. Rio de Janeiro: 1954.

REVISTA do Rádio, n° 263, páginas 7 e 8. Rio de Janeiro: 1954.

REVISTA do Rádio. Rio de Janeiro: 1958.

RIO n° 208, página 88. Rio de Janeiro: 1956.

VIDA Doméstica n° 411, página 39. Rio de Janeiro: 1952.

6.8. Filmes e vídeos

ACERVO: Arabiando (Esmeraldino Salles) - II Festival Nacional de Choro "Carinhoso". Canal de Felipe Siles, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xGDfW5ZaV9k (acessado em janeiro de 2021).

ACERVO: Regional de Esmeraldino Salles. Canal de Felipe Siles, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AyLXkhTnYlQ&list=PLC90FSGUmLhRzBiVdux33rDBxwK_LDxkk (acessado em janeiro de 2021).

BRASIL toca choro: outros sotaques. Direção de Maurício Valim. São Paulo: TV Cultura, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vKLvKciUb2k (acessado em janeiro de 2021).

DEPOIMENTO de José Ramos Tinhorão. Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AyLXkhTnYlQ&list=PLC90FSGUmLhRzBiVdux33rDBxwK_LDxkk. (acessado em janeiro de 2021).

ENSAIO Laércio de Freitas. Direção de Fernando Faro. Programa Ensaio, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rx_n9zDRmJM&t=480s (acessado em janeiro de 2021).

FIOS de Choro - Com Esmero. Produzido por Thiago Faria e Eddu Garcia. Faria & Friends Produções, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Tvk4JgwPRAQ (acessado em janeiro de 2021).

RODA Viva com José Ramos Tinhorão. TV Cultura, 2000. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=meTizBT9grY (acessado em janeiro de 2021).

6.9. Discos e fonogramas

6.9.1. Discos de 78 rotações

ANTONIO RAGO. Playlist criada no site Discografia Brasileira por Felipe Siles, disponível em: https://www.discografiabrasileira.com.br/playlists/242126/antonio-rago (acessado em janeiro de 2021).

ESMERALDINO SALLES. Playlist criada no site Discografia Brasileira por Felipe Siles, disponível em: https://www.discografiabrasileira.com.br/playlists/242107/esmeraldino-salles (acessado em janeiro de 2021).

SILES. Playlist criada no site Discografia Brasileira por Felipe Siles, disponível em: https://www.discografiabrasileira.com.br/playlists/242129/siles (acessado em janeiro de 2021).

6.9.2. LPs

CALDAS, Sílvio. **Depoimento**. LP, Continental, 1975.

CALDAS, Sílvio. **Silvio Caldas**. LP, Continental, 1974.

CANHOTO e seu regional. **Noites bras*ileiras***. LP de 10 polegadas, RCA Victor, 1958.

CUNHA, Geraldo. **Quem tem bossa faz assim**. LP, Audio Fidelity, 1966.

DOMINGUINHOS. **O forró é nosso**. LP, Harmony/CBS, 1973.

ÉPOCA de ouro. **Dino 50 anos**. LP, Copacabana, 1987.

FREITAS, Laércio de. **São Paulo no balanço do choro: ao nosso amigo Esmê**. LP, Eldorado, 1980.

MATHIAS, Germano. **Em continência ao samba**. LP, RGE, 1958.

PEREIRA, Mário. **Um clarinete em festa**. LP, Entré/CBS, 1964.

SILVEIRA, Orlando. **Choros ontem, hoje e sempre**. LP, Entré/CBS, 1978.

SYLES e seu conjunto. **Brejeirice**. LP de 10 polegadas, Polydor, 1956.

VÁRIOS. **II Festival Nacional de Choro Carinhoso: 1ª eliminatória**. LP, Clack/Bandeirantes Discos, 1979.

6.9.3. Cds

CONJUNTO 1X0. **Tributo a Esmeraldino Salles**. CD, independente, 2002.

CORREA, Gian; PERON, Fábio; MEHMARI, André; AMARO, Fernando. **Esmê**. CD, Independente, 2017.

COSTA, Yamandu; DOMINGUINHOS. **Yamandu + Dominguinhos**. CD, Biscoito Fino, 2007.

COSTA, Yamandu; SILVA, Valter. **Yamandu e Valter**. CD, Som Livre, 2010.

LOPES, Dudah. **Piano na garoa**. CD, CPC-UMES, 2002.

LOPES, Vítor. **Chorando as pitangas**. CD, Independente, 2006.

LOPES, Vítor. **Um passeio na Benedito Calixto**. CD, Independente, 2013.

MOURA, Paulo. **K-Ximblues**. CD, Rod Digital Brasil, 1999.

SANTOS, Moacir. **Choros e alegrias**. CD, Biscoito Fino, 2005.

VALVERDE. Ricardo. **Teclas no choro**. CD, CPC-UMES, 2014.

6.9.4. Streaming

SOARES, Felipe. **Um rolê na Aimberê**. Disponível em: https://soundcloud.com/felipe-soares-77/um-role-na-aimbere (acessado em janeiro de 2021).

6.9.5. Encartes de discos

AMARAL, João Tomas do. In CONJUNTO 1x0. **Tributo a Esmeraldino Salles**. São Paulo: independente, 2002, Encarte do CD.

NASSIF, Luís. In FREITAS, Laércio de. **São Paulo no Balanço do Choro - Ao nosso amigo Esmê**. São Paulo: Eldorado, 1980, Encarte do LP.

6.10. Partituras

CARRILHO, Maurício. **Esmeraldino**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/8530. Acessado em fevereiro de 2021.

CORREA, Gian. **Esmerilhand***o*. Disponível em: https://www.giancorrea.com.br/scores-partituras.
\SALLES, Esmeraldino. **Arabiando** (manuscrito de Laércio de Freitas). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5515. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Bons tempos** (manuscrito de Izaías Bueno Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5517. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Caso de amor**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5518. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; SILVEIRA, Orlando. **Dedilhando**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/3482. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **É isso aí bicho** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5519. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Histórico** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5521. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Moderno** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5524. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; COLAGRANDE, Osvaldo. **No mundo da lua** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5525. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; COLAGRANDE, Osvaldo. **Novato** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5526. Acessado em fevereiro de 2021.

SILVEIRA, Orlando. **Oh meu amigo**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/9166. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; SILVEIRA, Orlando. **Paduando**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5577. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; SILVEIRA, Orlando. **Pergunte a eles**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5514. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Por acaso**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5528. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; TAFFO, Vanderlei. **Quando o amor acontece**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5522. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Saia dessa** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5529. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Saudoso** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5530. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Sugestivo** (manuscrito de Izaías Bueno de Almeida). Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5531. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino; SILVEIRA, Orlando. **Tudo azul**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5575. Acessado em fevereiro de 2021.

SALLES, Esmeraldino. **Uma noite no Sumaré**. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/9126. Acessado em fevereiro de 2021.

ANEXO I: ENTREVISTAS

1. Paulo Sérgio Salles

Entrevista realizada na residência de Paulo no bairro do Ipiranga, em São Paulo, dia 3 de março de 2019. Paulo Sérgio é filho de Esmeraldino Salles.

Felipe Siles: Olá Paulo, como eu mencionei, ingressei no mestrado e estou realizando essas entrevistas para reunir mais informações sobre ele.

PS: Em termos musicais**,** eu conheço alguma coisa, mas não conheço tudo, quem conhecia bem as músicas dele, conviveu musicalmente bastante tempo com ele, foi o Osvaldo Colagrande. Inclusive ele gravou um disco (*Tributo a Esmeraldino Salles*).

FS: Gostaria de saber sobre a relação do seu pai com o trabalho. Onde ele trabalhava? E tinha consciência do seu pouco reconhecimento? Se incomodava com isso?

PS: Com relação ao reconhecimento, ele nunca demonstrou nada. Era uma pessoa bem família, inclusive ele dividia bem: serviço é da porta pra fora. Morávamos ali na rua Capote Valente, no último quarteirão. Em frente a uma metalúrgica chamada Conterma, há muito tempo atrás. Ficava próximo à loja Cesar Bertazzoni na Alves Guimarães. Inclusive eu nasci na casa onde morávamos e a parteira foi minha avó. Era uma vida simples, ele só levava trabalho para casa quando recebia um aluno de canto ou violão.

FS: Dava aulas, para complementar a renda, certo? E ele dava aula de canto?

PS: Exato, para complementar a renda. Dava aula de canto, violão, cavaquinho e contrabaixo. Eu o acompanhava em algumas aulas, quando eu era menorzinho, estava sempre junto com ele.

FS: E sei da relação da família de vocês com a Escola de Samba Tom Maior, seu pai tinha essa proximidade também?

PS: Não, ele não era próximo da escola de samba Tom Maior, eu tinha um irmão, Cássio, falecido; inclusive esse meu irmão o substituía algumas vezes no Canal 4, tocando contrabaixo. Esse meu irmão que era mais envolvido com a Tom Maior, meu pai, era mais caseiro, só saia para trabalhar ou para alguma festa mais pontual.

FS: Ele era mais tímido?

PS: Bem tímido!

FS: Será que essa timidez atrapalhou dele se projetar?

PS: Não, não, eu acho que não. Porque ele era bem conhecido no meio musical, sempre foi muito reconhecido, respeitado; mas músico, fica sempre em segundo plano, é difícil você encontrar um músico que estoura, que se destaca.

FS: Realmente, mesmo hoje em dia tem poucos, como Yamandu Costa, Hamilton de Holanda.

PS: Yamandu, que inclusive gravou duas músicas dele.

FS: E o Esmeraldino trabalhava no rádio.

PS: Na Rádio Tupi, depois começou no Canal 2, TV Cultura, que era filiada à Tupi; ele trabalhava nos canais 2 e 4.

FS: E ele ia todos os dias para o rádio?

PS: Não, ele se dividia entre TV, rádio, gravações, shows, casas noturnas e aulas particulares; mas, se estivesse em casa, dificilmente pegava no instrumento.

FS: Você não tem memória dele estudar o instrumento por horas?

PS: Não, ele tocava de ouvido.

FS: Ele não lia partitura?

PS: Não. Inclusive teve uma passagem, que eu presenciei durante uma gravação, não vou conseguir te dizer com quem foi; foi na Paulista, no estúdio da Gazeta, todos os músicos estavam a postos, e aí chegou o maestro, distribuiu a partitura para todos, o maestro deu uma primeira passada e meu pai só ouviu na segunda vez ele entrou. Quando terminou, fomos ouvir a gravação. O maestro ouvia cada naipe e ia orientando os músicos e o técnico para baixar ou aumentar o volume de cada instrumento. Quando foi ouvir o meu pai, ele disse: "Ô Esmê! Não foi nada disso que eu escrevi, mas ficou bom".

FS: Ele já chegou a contar a trajetória dele como músico? Como ele aprendeu?

PS: Não, não, nunca comentou... com quem ele aprendeu sinceramente eu não sei. Quando ele começou tinha uma vida simples. Ele trabalhava de ferreiro, ajudante de pintor e pedreiro.

FS: A música como profissão veio depois...

PS: Bem depois, mas quando eu nasci ele já era músico. Tanto que minha mãe contava que ele estava trabalhando à noite, aí ela começou a sentir as dores do parto. Alguém conseguiu ligar pra ele. Ele saiu lá da boate, veio pra casa, pegou um táxi foi até... acho que a Penha, Vila Esperança, buscar a minha avó para fazer o parto.

FS: Isso é privilégio, nascer de parto normal! Tem outras histórias ou curiosidades?

PS: A gente morava no Sumaré, ele ia trabalhar, e eu ia pra escola, quando eu voltava da escola, ia até o Canal 4 (TV Tupi) eram 15, 20 minutos a pé, para me encontrar com ele, pra gente ir na padaria, ou na lanchonete, comer misto quente com pão doce. Era a nossa rotina de alguns dias na semana. Teve uma outra vez que eu pedi para ele me ensinar uma música da Jovem Guarda no violão. Ele fez um arranjo todo sofisticado, com acordes dissonantes, confesso que fiquei com vergonha de tocar aquela versão para os meus amigos, eles não iriam entender, queria tocar a versão simples mesmo. Hoje me arrependo.

FS: Pelo jeito vocês eram bem próximos. Você chegou a ir algumas vezes no trabalho dele?

PS: Sim, estava sempre que possível junto com ele.

FS: Ia para o trabalho dele ainda criança ou já mais velho?

PS: Criança... lembro também uma vez que ele veio dar aula aqui no Ipiranga, eu estava com ele, e após a aula fomos ao Museu do Ipiranga. Foi inclusive a primeira e única vez que eu entrei no Museu do Ipiranga. E olha que eu moro aqui desde 82, 83. Eu nunca entrei no museu, só entrei aquela vez com meu pai.

FS: Lembra alguns artistas que ele acompanhava?

PS: Noite Ilustrada, Germano Mathias, Originais do Samba, Jair Rodrigues, Silvio Caldas, entre outros. Quando o Silvio Caldas vinha se apresentar em São Paulo, era sempre meu pai que o acompanhava. Eu achava que você era parente do Siles.

FS: Adoraria, mas Siles era apenas um apelido, o nome dele era Vanderlei Taffo.

PS: O Siles foi padrinho de batismo de uma irmã que eu tive, que faleceu. O meu padrinho de batismo é o Antonio Rago.

FS: Que também tocou com o seu pai, tanto que eles até aparecem naquela foto né, do regional do Rago, aparece seu pai. Tem poucas fotos do seu pai por aí. O Esmeraldino nasceu em São Paulo?

PS: Isso, São Paulo. Viveu aqui a vida toda. A minha avó, mãe dele, era mineira. Ele ia para o Rio de Janeiro a trabalho, às vezes. Mas nunca nem cogitou sair de São Paulo para morar em outra cidade.

FS: E os instrumentos do seu pai, tem algum com você ainda?

PS: O cavaquinho, o violão, o contrabaixo elétrico estão aqui, tem também um contrabaixo de pau, um rabecão, que na época do conjunto quem tocava era o Seu Correa. Era engraçado que meu pai sempre foi corpulento tocando cavaquinho e o Seu Correa era franzino e tocava contrabaixo. Na época eles fizeram um rolo e meu pai acabou ficando com o contrabaixo dele, um contrabaixo tcheco, que está emprestado. O cavaquinho, preciso mandar dar uma reformada nele, ficou muito tempo guardado.

FS: Paulo, agradeço a entrevista, já está um pouco tarde e não quero tomar demais o seu tempo, até uma próxima!

2. Ricardo Valverde

Entrevista realizada, na casa de Ricardo na Zona Norte de São Paulo em 21 de março de 2019. Ricardo Valverde gravou no vibrafone alguns choros de Esmeraldino.

Ricardo Valverde: Fiquei pensando, lembrando do Esmeraldino na minha vida. Quando eu comecei a tocar choro, tinha aula com Zequinha do Pandeiro. E o Zequinha sempre me falou do Esmeraldino, porque eles trabalharam juntos no rádio. Além do Zequinha, tive contato com a Jane. Meu pai fez uma roda de choro no nosso restaurante, onde tocava a Jane do Bandolim

e o grupo Miado do Gato. Outro que tocava lá era o Osvaldo Colagrande, sete cordas, e também sempre me falava do Esmeraldino, me mostrava as músicas: "Ó Ricardo, toca isso aqui". E ele fazia as baixarias, sempre tem bastante baixo, já que o Esmeraldino era baixista. Depois eu convivi muito com o Luizinho Sete Cordas e nas rodas de choro alguém sempre tocava Esmeraldino. Eu tinha um grupo chamado *Naquele Tempo*, e nessa época, a gente vivia lá na casa do Luizinho. A gente convivia muito também com o Seu Lúcio, que era do Regional do Evandro, para mim, o melhor cavaco que já teve em São Paulo. Tocava demais! Ele trabalhou com certeza com o Esmeraldino na Rádio Tupi, porque era do cast. E sobre o Luizinho, a gente vivia junto naquela época, até gravamos um disco. O Luizinho tinha uma escola na Rua Apinajés. Era no estúdio antigo do Silvinho, antes de ir para a Rua Capital Federal. O Silvinho tinha esse espaço e locava uma casa para o Luizinho e, além das aulas do Luizinho, o Seu Lúcio dava aula lá também. E tinham várias rodas, me lembro do Pingo (Gian Correa) pequenininho gravando aquele disco do Esmeraldino Salles, no Estúdio do Silvinho. Menininho de cavaco, bem novinho. E a gente ficava ali convivendo junto, ele mostrando umas coisas, o Colagrande mostrando "olha essa gravação". Tem umas coisas de melodia, esses dias eu estava falando com a Wanessinha (Wanessa Dourado), sobre a melodia do Arabiando. Tem uma parte lá que algumas pessoas tocam diferente. Pode ver que eu gravei igual o original do Esmeraldino. O Luizinho me aconselhou a gravar dessa forma e parece que o Esmeraldino era chato com melodia. E foi o Wilsinho, que gravou bandolim, ele era policial. E tem o Colagrande e João Macacão de violão. Tinha uma coisa também amarga, que o Cola… tem gente que diz que era parceiro, tem gente que não diz, sabe assim? Tem essa história...

Felipe Siles: Isso é interessante, muitas músicas do Esmeraldino são feitas em parceria.

RV: É, mas tem gente que diz [que] era só dele. Mas não dá nem para mexer com isso, como é que a gente vai saber? O próprio Pixinguinha e Benedito Lacerda, por exemplo, aquele acordo que eles fizeram. O Nelson Cavaquinho também tem um monte de parceria que ele dava. Isso aí não tem nem como mexer. Mas aí eu comecei a tocar vibra, e o Bombarda era meu vizinho. O Bombarda me mostrou o disco do Orlando Silveira. Eu comecei a estudar vibra, ouvia mais jazz. Só que eu tocava choro já, aí o Bombarda me despertou e vi que dava certo tocar choro no vibrafone.

FS: Aquele disco *Choros, ontem, hoje e sempre*.

RV: Do Orlando Silveira, é de 1978. Nesse disco, além do Orlando, tocam Dino, Canhoto e Meira, essa turma. O vibra faz tema e aparece bastante, foi um tal de Cláudio que gravou. O Tio me disse que ele [era] percussionista da Sinfônica do Rio de Janeiro. E ficou muito bom no vibrafone! Tanto que no disco do Tio, em homenagem ao Esmê, ele usa bastante fender rhodes, que parece um pouco com o som do vibrafone. É uma história, esse disco do Orlando para mim é muito importante, saber que tem um vibrafone ali. E depois toquei com o Tio, mas de pandeiro, acompanhando ele, a gente fez na Virada Municipal. E também tem essa rixa de São Paulo com o Rio de Janeiro. E mesmo assim o Esmeraldino é um cara muito respeitado, porque ele tem essa harmonia mais moderna.

FS: Flertando com o jazz...

RV: É… estudava a escala de tons inteiros, mas só a entendi com o Esmeraldino. No final de *Uma Noite em Sumaré* ele usa a escala de tons inteiros. A gente estuda tudo, mas quando você traz pra linguagem fica mais fácil de entender. Eu acho que o Esmê fez essa junção sim, muito bem feito, acho que por conviver. No rádio, tinha a orquestra e o regional. Naquela época, tinha o pessoal da Bossa Nova começando. Então ele devia ser um cara sem preconceito, um músico. Além disso, era negro, não foi tão valorizado quanto deveria. Tem um monte de questão. Às vezes deve ter coisa que a gente nem sabe que foi ele que gravou. Deve ter música dele que a gente nem sabe que é dele. Arranjo também, os caras faziam muito na hora. O Seu Lúcio fazia muito isso, várias histórias dos caras construindo na hora, ali no rádio. Você ia para o rádio trabalhar, mas saindo de casa não sabia o que ia tocar. Principalmente o regional, já que a orquestra tinha os maestros ali que canetavam. Seu Lúcio salvava todo mundo, porque ele tinha um baita ouvido. Ele escrevia rapidinho uma cifra para todo mundo e a música saía linda. Mas voltando à rixa, tem gente no Rio que odeia o Esmeraldino também, que nem toca as músicas dele, diz que não é choro… na verdade é ciúme de São Paulo. O Yamandu gravou com o Válter, *Uma Noite no Sumaré,* igual eu gravei. E tem o pessoal de Brasília que adora, toca as coisas dele, não tem essa… é mais com o Rio de Janeiro mesmo a rixa.

FS: Sim, você percebe que mesmo com essa rixa e com essa falta de reconhecimento, ele tem uma projeção nacional, a ponto do Yamandu gravar as músicas dele.

RV: Sim, ele é um cara importante no desenvolvimento do choro. Ele era antenado, vivendo com regional, mas aberto a outras influências. É um cara que dá continuidade à linguagem, traz escalas diferentes, dissonâncias. E tem o elemento rítmico também. Sempre tem uma convenção, uma de linha de baixo.

FS: Sim, tem música que já soa como um arranjo.

RV: É, faz parte da música. Imagina você tocar o *Arabiando* sem o baixo. Então é um cara inovador. E você pode tocar com formação de jazz que dá certo também. Bateria, baixo e piano. Quem fala que toca choro em São Paulo, mas não conhece o Esmeraldino... tem uma lacuna aí. Tem que conhecer, pelo menos saber as músicas que existem. Ouvir, tocar uma pelo menos. Outro lance curioso é que as músicas sempre têm duas partes. Pelo menos a maioria tem duas partes e às vezes tem um "especial".

FS: Ricardo, muito obrigado pela entrevista!

3. Laércio de Freitas

Entrevista realizada na casa de Laércio, no bairro da Lapa, em São Paulo, no dia 1 de abril de 2019. Laércio de Freitas gravou um álbum em homenagem a Esmeraldino, além de ter convivido com ele.

Felipe Siles: Fazia tempo que estava com a ideia de estudar o Esmeraldino. Teve até o dia que eu encontrei o senhor lá no Souza (lanchonete na Av. Pompeia) e comentei. Na época, o senhor me passou o telefone da Piki, sua esposa. A ideia é contribuir um pouco com a memória do Esmeraldino, porque ele foi um cara importante.

Laércio de Freitas: Há uma pessoa, ele tinha um parceiro. Osvaldo Colagrande. Ele já foi… eu vinha de Campinas para o Auditório da Rádio Difusora, que era na São João, quase esquina com a Duque de Caxias. Lá tinha um programa de calouros no sábado. Eu vinha, conhecia o

Esmeraldino e, às vezes, dava canja no contrabaixo. Cheguei a substituir o Seu Correa no programa de calouros. Eu tinha estudado contrabaixo no conservatório. Mas o meu interesse não era ser contrabaixista. Era mais pelo instrumento, já tinha feito exercícios na área de instrumentação.

FS: Assisti o Programa Ensaio, fiquei muito emocionado. O senhor fala de quando encontrou o Esmeraldino pela primeira vez, tocando piano e ele bateu na sua cabeça…

LF: Toca moleque!

FS: Dá a impressão que o senhor já tinha uma admiração pelo Esmeraldino.

LF: Lógico, lógico. É interessante, porque na Rádio Tupi, o auditório estava pronto e eu estava tocando piano. "Toca moleque". E foi embora, aquele homem imenso. Uma coisa bacana, eu trabalhava na Tupi e o Erlon Chaves também. O Erlon Chaves estava se preparando para inaugurar a TV Cultura, na Rua 7 de abril. Aí ele me disse que se eu arrumasse um trio, ele me levava para a Cultura. Aí eu cheguei com o Esmeraldino e o Fuminho.

FS: Mas o senhor manteve um contato com o Esmeraldino desde aquele primeiro encontro, quando era criança, até esse momento.

LF: Sim, sim! Fizemos alguns trabalhos juntos, aqui em São Paulo. Por exemplo, uma vez nós tocamos num evento do Pão de Açúcar, ali próximo da Rua Estados Unidos. Aí nesse trabalho fomos o Pierre, que tocava violão, Esmeraldino, eu de piano, e tinha cantor, não sei quem era. Acho que foi o Olavo, um rapaz lá de Campinas, que eu trouxe, o Pierre me avisou antes. Mas foi bom! O Pierre, muito engraçado. Tempos depois, eu escrevi uns arranjos pro disco do Pierre. Foi o Pierre, o Jovito, baterista, o Messias dos Santos Júnior, que já foi. Eu comecei a sair de Campinas depois que eu me formei em piano, aos dezesseis anos. Porque São Paulo é a grande metrópole, não querendo desfazer de Campinas. Nesse trabalho, na TV Cultura, nós estávamos juntos praticamente todos os dias. Menos final de semana, programa do Júlio Rosemberg. Era um programa pago por uma agência de publicidade. Aí num dia, o dono da agência trouxe uma

moça, que cantava, gostava de cantar, Rosely de Oliveira. Aí eu apadrinhei praticamente, procurando mostrar a ela certas coisas, certos truques no cantar.

FS: Uma coisa que o Paulo Sérgio, filho do Esmeraldino, me falou, que me deixou até surpreso é que o Esmeraldino entendia muito de canto, dava até aula…

LF: Ele dava aula. No programa de calouros, no ensaio, ele chegava para o calouro e perguntava:
– Você vai cantar o que?
– Vou cantar *Boemia* do Nelson Gonçalves.
– Não é do Nelson Gonçalves, mas vamos lá… Que tom você canta?
– Não sei...
– Canta aí!
– (cantando) Boemia, aqui me tens de regresso… (fazendo o gesto que ensaiou no espelho).
– Tá bom, tá bom! Sabe a música até o fim?
– Sei sim senhor!
– Eu também!

E na hora do programa dos calouros, ele saía da Difusora, dava duas aulas e voltava. Aproveitava que já estava por ali: "Tio segura aí".

FS: Outra coisa que me chamou muito a atenção, segundo o Paulo Sérgio, o Esmeraldino não lia e nem escrevia partitura.

LF: Orelha, puta orelha! O Esmeraldino… eu prestava atenção nele. Eu tocava o contrabaixo, mas de olho no que acontecia. Ele sempre trabalhou com músicos muito bons. O próprio Wanderlei, que tocava acordeon foi quem me arrumou o primeiro emprego em São Paulo. Eu estava nos calouros, e quando terminou, ele me chamou: "É tal hora, assim, assim, assim. Lá em Interlagos, você pega o bonde, é lá no Largo Treze. Tem a kombi que leva os músicos até o Vale Restaurante Interlagos". Aí eu fui para a casa da minha tia, botei um terninho e fui. Cheguei lá e era um quarteto: era o Miranda, que tocava guitarra; o Caçulinha, acordeon; o Pequeninho, bateria; e o Valdemar, que era o cantor. Aí, nesse dia, o Wanderlei me falou para pegar um táxi e o Miranda pagaria quando chegasse lá. Isso era à tarde. O Miranda pagou e

falou: “pode tocar lá”, o Caçulinha falou: “toca um aí”, eu toquei um choro, e ele não sabia. Falei: “nada pessoal, a amizade é a mesma”. A gente se deu muito bem, ele fala até hoje dessa chegada minha.

FS: Eu imagino que o Esmeraldino, que tocava com essas feras todas, mas [era] ao mesmo tempo um grande compositor, fico curioso com a forma como ele passava as músicas dele para os outros, se ele solfejava, se mostrava no próprio instrumento…

LF: Ele trabalhava com muitos bons músicos, violonistas. O pessoal pegava. Mas o mais importante: com o Esmeraldino eu aprendi a fazer introduções. Mas o Esmeraldino era econômico, fazia introduções curtas, às vezes até de três compassos. Ele confiava nos músicos que tocavam com ele. Isso é uma coisa muito respeitosa. Muitas vezes o músico não era “músico de escola”, mas ele trazia para o conjunto. O Esmeraldino trabalhou com o Rago.

FS: Uma coisa que me chama a atenção no Esmeraldino: aparentemente ele era autodidata. Sabe se ele teve algum professor?

LF: Pois é, nos tempos antigos, havia um método Bandeirantes de cifra. Ele lia bem cifra. Mesmo as composições dele. As composições do Esmeraldino são simples. Claro que, uma vez ou outra, ele compõe umas coisas curiosas.

(Piki de Freitas chega em casa, começamos ali um pequeno papo um pouco mais informal)

FS: Aí a gente falou um pouco do Rago e o Esmeraldino tocou também com o regional do Siles.

LF: Conjunto moderno de Siles e Esmeraldino. O Siles namorava uma cantora na época. O Regional do Rago foi uma coisa interessantíssima. O Heraldo do Monte, lá em Pernambuco, conhecia todas as músicas do Rago, tocava igual.

FS: O Esmeraldino era daqui de São Paulo?

LF: São Paulo. Sumaré. O meu desejo era vir pra São Paulo e morar no bairro do Sumaré. Impossível! Coisas antigas, casas muito antigas. Eu me lembro do José Paniguel, era um locutor do curso da programação. Ele anunciava: "PRG2, Rádio Tupi de São Paulo, a mais poderosa emissora paulista, transmitindo diretamente da cidade do rádio, Alto do Sumaré, São Paulo, Brasil". Eu tenho um choro que se chama "Bar da Real". Sabe a Real?

FS: Sim, a Padaria Real. Voltando ao Esmeraldino, ele tocou com vários cantores conhecidos: Germano Mathias, Noite Ilustrada…

LF: Sim, sim, o regional dele. (cantarola) "Guarde a sandália dela, que o samba sem ela não pode ficar" (faz um pequeno solfejo do arranjo da música) *Moderno*. (continua solfejando). O acordeon. Isso é engraçado, porque no Rio de Janeiro, até chegar o Chiquinho, cujo nome era Romeu Seibel, filho de alemão, jogava basquete. Então, até chegar o Chiquinho, haviam outros acordeonistas. Por exemplo, a Rádio Nacional tinha um gaúcho chamado Pedro Raimundo. Era sucesso, cantava. E tinha o Carlinho Mafasoli.

FS: Inclusive o Esmeraldino fez muitas composições em parceria com o Orlando.

LF: O *Perigoso* (começa a solfejar a melodia). A segunda parte (solfeja a segunda parte). O encerramento (continua solfejando a música). Que coisa bonita! Eles dividiam muito bem as composições. O Esmeraldino tinha choros maravilhosos, *No Mundo da Lua* (começa a solfejar a música). Fazendo hora (começa a solfejar). É para acordeon, né? (continua solfejando imitando um acordeon). Que coisa bonita!

FS: Uma coisa que sempre me deixou curioso: os músicos que o Esmeraldino gostava de ouvir, as referências dele.

LF: Garoto!

FS: Desde que comecei a pesquisar sobre Esmeraldino, recorri aos livros e à internet, mas encontrava pouca coisa. O senhor tem alguma ideia de por que o Esmeraldino ficou no ostracismo?

LF: Depois que acabou a Tupi, ele sentiu muito. Bons tempos aqueles… Mas também… não era muito o que ele ganhava. Mas se apresentava muito bem, sempre de gravata, aquela coisa imensa, sorriso. Eu entrei naquele programa do Júlio Rosemberg, que a gente fazia, lá no Canal 2, na Sete de Abril, às vezes a gente tomando café, ele dizia: "vamos lavar o mau hálito". Todo mundo tocava à noite, tinha que levantar cedo, precisava tomar um café. A hora do mau hálito! E também uma coisa curiosíssima. Eu pratico isso até hoje. O encordoamento do contrabaixo do Esmeraldino: lá, ré, sol. Três notas. Melhor coisa para o violão de seis e de sete.

FS: Ele nunca gravou um disco próprio. A obra dele foi gravada pelo senhor, pelo Orlando Silveira, Regional do Canhoto…

Piki de Freitas: O Esmeraldino é o típico "ilustre desconhecido". Teve um projeto de um amigo nosso, o Hélton (Altman), homenageando Hermínio Belo de Carvalho. São pessoas que têm uma história maravilhosa, mas é muito restrito, quem não é do meio não conhece, não sabe. É um absurdo as pessoas não saberem quem é o Esmeraldino. Não sabem mesmo. Nosso país é muito esquisito.

LF: No próprio meio musical, pouca gente sabe quem é Esmeraldino. O Luís Carlos Vinhas botou: "Tema Rio 3D". Sabe qual? O "Fazendo Hora" (começa a solfejar). Eu falei pra ele: "O Esmeraldino está zangado com você". Você não sabe onde o galo cantou, só lembra o que ele cantou, o buraco é mais embaixo. Nem comentei com o Esmeraldino isso, só ia aborrecer.

FS: Mas o Esmeraldino tinha a vontade de ter um disco solo?

LF: Eu não sei, ele nunca falou sobre isso.

FS: Já que lá atrás falamos sobre este país ser esquisito, uma das pautas que ganhou importância nos últimos anos foi o debate em torno do racismo. Tanto o senhor como o Esmeraldino são homens negros. Vocês chegaram a conversar sobre isso?

LF: Não.

PF: É uma geração que não conversava sobre isso.

LF: O meu problema era estar bem com o que eu sei fazer e tirar partido da aceitação que isso gerava. Solteiro, pianista, não posso ficar sem trabalhar. Trabalhei bastante à noite. Esmê também. E para ele era muito mais difícil. Trabalhar com o instrumento, não dava para ir de ônibus, de bonde.

FS: O Paulo me disse que o pai pegava muito táxi para trabalhar.

LF: É, e aquela época era caro, não tinha aplicativo.

FS: O senhor já viajou bastante na sua carreira, o Esmeraldino chegou a viajar também?

LF: Comigo não. Ele era aqui, ele não saía de São Paulo. Aliás, uma vez o Rago foi a Campinas, o Rago era de Campinas. Rago e o famoso regional, no Teatro Municipal, eu fui lá, comprei ingresso. O Rago, um baterista e o Esmeraldino, de terno. Sempre elegante, ele portava bem de roupa. Sorridente, com uma arcada dentária maravilhosa! E a saudade dele?

FS: O senhor comentou que o fim do regional da Tupi foi um baque para ele, o senhor sabe o que aconteceu depois?

LF: Acho que ele se aposentou, ele tinha documento de tudo. Mas eu nunca entrei no particular.

PF: E também teve uma defasagem, a gente ficou dois anos no México, depois dez anos no Rio de Janeiro. Perdeu-se um pouco o contato. Mas eu acho que ele se aposentou.

FS: Quando saiu o disco *São Paulo no Balanço do Choro*, o senhor morava no Rio ainda ou já tinha voltado pra São Paulo?

LF: São Paulo. Produção do Armando Aflalo, crítico de jazz.

FS: Foi pouco tempo depois do falecimento do Esmeraldino…

LF: Sim… Ao nosso amigo Esmê que foi interessante. Estava em São Paulo, um fim de semana. Eu tinha gravação na RCA Victor. O Rio estava em greve, tinha um negócio lá que tava esquisito. Gravei na sexta. No domingo eu fui à casa do Esmê. "Ô Esmê, vamos comigo na Tupi?" Eu tinha passado lá, o palco estava arrumado, o piano, pro programa do Silvio Santos. "Olha Esmeraldino, ouve!" e toquei. Ele falou "bonito, que bonito, toca de novo". Na terceira vez, perguntei:

– Oh Esmê, você não quer saber o nome dessa música?

– Ah é… qual é o nome?

– Ao nosso amigo Esmê

Ele começou a chorar e disse (com a voz chorosa): "bonito, toca de novo". Aí eu chorei!

FS: Que bonito! E a personalidade do Esmê? O Paulo me falou que era um cara tímido, na dele.

LF: O Esmê… ele se preservava. Muito bom músico! Não sei culturalmente como ele era, a formação dele. Amigo. Ele me respeitava e eu o respeitava mais que qualquer coisa, mas nunca me meti nas coisas. Eu não sei se ele estudou e se estudou, até onde. Eu preferi ficar admirando ele. Um cuidado para não mexer com o antes.

FS: E como foi o processo de compor "Ao nosso amigo Esmê"?

LF: Foram lembranças. O Esmeraldino para mim é aquele (começa a solfejar a parte A da música). Acordeon. O instrumento dele: cavaquinho. Mas esse é um choro para acordeon. A música tem tudo dele. A própria melodia (começa a solfejar a primeira parte), tem muita resposta (continua solfejando, vai para a segunda parte). A melodia conta uma história! (Continua solfejando a parte C e utiliza a palavra "Joana" quando canta o começo da melodia). Joana, a mulher dele, (continua solfejando), aí ele gostava de… (continua solfejando) ele gostava do *Holiday for Strings*, tocava no regional (começa a solfejar *Holiday for Strings*).

FS: A última e principal pergunta: qual foi o legado de Esmeraldino Salles?

LF: Para mim foi ser músico! Ser músico. Isso que estou te dizendo se justifica pela própria atitude dele, ele veio até onde pôde. E não me lembro de Esmeraldino reclamando da vida de ser músico. Não. Ele não era um "boa vida", mas era um sujeito dado. Compromisso, ele assumia compromisso. Não conheci uma pessoa que falasse mal do Esmeraldino.

4. Germano Mathias

Estava na casa de Germano Mathias, junto com Guilherme Lacerda, que fez a ponte para a entrevista. Fui à casa de Germano Mathias levando um LP, *Em Continência ao Samba*. Quando percebi que o assunto da conversa caiu no Esmeraldino liguei meu gravador (avisando previamente), então o começo da conversa pode passar uma impressão no leitor de "pegar o bonde andando". A transcrição da entrevista com Germano ficou curta, pois falamos de assuntos diversos, recortei apenas o trecho que interessa diretamente à pesquisa.

Felipe Siles: Era um bom cavaquinista?

Germano Mathias: Era ótimo, era excelente!

FS: E foi só esse disco com o Esmeraldino, certo?

GM: Sim, só esse.

FS: E os ensaios, como ele trabalhava?

GM: Ele não era bom e nem ótimo, era excelente cavaquinista! Aquele solo que ele faz na música (começa a cantar) "Eu vou até o fim nessa jornada, essa gente está enganada". Ele faz o solo (começa a solfejar). Ele era moderno! Cavaquinista muito moderno.

FS: Nesse disco você era novinho Germano, e o Esmeraldino já devia ter lá pelos seus quarenta anos…

GM: Esmeraldino sempre foi gordo. Bom! Eu não sei como, ele tinha um dedão, uma mão grande e sabia tocar cavaquinho.

FS: E como você conheceu o Esmeraldino?

GM: Eu conheci ele quando ganhei o concurso *A procura de um astro*, na Caravana da Alegria, Rádio Tupi de São Paulo, era no Cine Oásis. Foi ali que eu me tornei profissional. Trezentos candidatos e eu ganhei. O Esmeraldino, que era do regional, falou para mim: "Esse branco, não tem nada de branco, ele é crioulo". Ganhei em primeiro lugar, toda semana eu ganhava. Naquele tempo, pagavam, artista não era de graça não. Hoje em dia vai tudo de graça. E tem cara que tem que pagar ainda. Fora o contrato com a gravadora, o artista era bem remunerado. Quanto mais tocava, mais rendia.

FS: Tem um texto bem legal no encarte, do Osvaldo Moles, quem era?

GM: Ele escrevia crônicas, falava das pessoas, era meu fã.

FS: Germano, se puder me dar um autógrafo nesse disco eu agradeço.

GM: Olha, eu costumo cobrar (risos), mas como você veio com meu amigo Guilherme, faço de graça para você (risos).

5. Gian Correa

Entrevista realizada na residência de Gian, no bairro da Lapa, São Paulo, no dia 18 de Abril de 2019. Gian Correa gravou dois álbuns em homenagem a Esmeraldino e é um importante divulgador de sua obra.

Felipe Siles: Gian, em primeiro lugar, muito obrigado pela entrevista! Você é um dos grandes divulgadores da obra do Esmeraldino e é uma imensa honra estar aqui contigo. Quando eu vi o lançamento do disco Esmê, pensei com meus botões que a iniciativa desse projeto foi sua, estou certo? Conte um pouco como foi o processo artístico e musical desse disco. Eu acho a proposta bem interessante, tem choros compostos por vocês, as respostas aos choros do Esmeraldino. Como foi essa ideia?

Gian Correa: O disco Esmê foi idealizado por mim e pelo Fábio Peron, nos encontramos em

um bar e queríamos começar um projeto para homenagear um compositor do choro de São Paulo. De cara, pensamos no Esmeraldino, foi o primeiro nome que veio à mente. A forma como o Esmeraldino pensa o choro, se abrindo para outras linguagens, outras harmonias, outras influências, como o jazz, mas sem descaracterizar o gênero, tem muito a ver com aquilo que estamos buscando para o nosso som. Ao pensar na formação instrumental que queríamos, buscamos a sonoridade de um híbrido do regional do choro com o trio de jazz, para ser coerente com essa busca do Esmeraldino por essas linguagens. Aí veio a ideia de convidar o André Mehmari e o Fernando Amaro, que aceitaram. Procurando algum mote para viabilizar o disco financeiramente, descobrimos que era o centenário de Esmeraldino e conseguimos o financiamento pelo PROAC. A primeira demo foi gravada na casa do André Mehmari. São cinco choros do Esmeraldino e quatro choros-resposta, apenas o *Perigoso* ficou sem resposta. A resposta ao *Arabiando* fizemos eu, o Peron e o Mehmari, cada um compôs uma parte da música, foi um processo bem interessante. O Esmeraldino também compunha muita coisa em parceria, coisa que é meio rara no meio do choro. O Colagrande mesmo me contava que às vezes ele tinha a ideia do começo de uma música e o Esmeraldino depois continuava. Não tinha necessariamente essa coisa rígida de cada um fazer uma parte, era mais fluido. A galera se encontrava mais pessoalmente, eram tempos diferentes de hoje.

FS: Sobre o choro *Esmerilhando*, fale um pouco do seu processo criativo para compor essa música.

GC: *Esmerilhando* é uma resposta ao choro *Isso aí bicho*. Na parte A, usei os dois motivos de *Isso aí bicho*, só que em ordem contrária. No B, o motivo que era descendente se torna ascendente. Procurei usar as harmonias não muito convencionais para remeter ao Esmeraldino. No *É isso aí bicho*, Esmeraldino vai de C para Ab, tentei fazer algo parecido. Na parte B do meu choro, fiquei em G maior mesmo.

FS: Eu trouxe aqui o disco do Conjunto 1x0, liderado pelo Colagrande. Olha você aqui, bem garotinho. Como foi o processo de gravação desse disco? E a convivência com o Colagrande, como era? Como vocês se conheceram? Como você entrou pra esse time tão garoto? O Cola contava muita história do Esmeraldino?

GC: O Conjunto 1x0 foi o começo de tudo, meu primeiro grupo musical e isso marcou muito minha trajetória até os dias de hoje. Conheci o Colagrande na roda do Manuel Andrade, meu pai me levava nas rodas, tinha só uns doze anos. Eu tocava só uns vinte ou trinta choros no máximo, e apenas aqueles mais conhecidos. Foi o Colagrande que me ajudou a expandir esse repertório, me mostrou as músicas do Esmeraldino, me ensinava nota por nota. Ele teve uma grande identificação comigo e procurou me ajudar, foi muito generoso. Ele me convidou para o Conjunto 1x0 e fomos ensaiando, até que em um determinado momento ele resolveu gravar o disco, no Estúdio do Silvinho. Eu era um músico inexperiente e nunca tinha gravado, aquilo tudo era novidade. O Colagrande também não gravava faz tempo, a princípio tivemos um pouco de dificuldade com a gravação por pistas, em canais separados. Um fato inusitado desse disco é que tivemos a participação do Luizinho 7 Cordas, tocando cavaquinho base, nas faixas que eu solava. O Colagrande sempre me contava como o Esmeraldino era criativo, como tinha facilidade para criar introduções, baixarias e pequenos arranjos para as músicas. Ele criava as melodias e já saía assobiando para os músicos tirarem as frases. Um grande momento do Conjunto 1x0 foi tocar no Clube do Choro de Brasília, que foi possível devido ao contato do Colagrande com o Reco do Bandolim, que também gravou músicas do Esmeraldino. Foi bem importante tocar as músicas do Esmeraldino lá e levar pra outro estado um pouco do choro paulista. Porque alguns lugares são mais fechados para a produção local de choro, e eu sinto que aqui em São Paulo a gente abraça o choro, sem se preocupar muito de onde ele vem. Outro grande momento do grupo foi quando tocamos no Instrumental Sesc Brasil, mas a gente ainda era muito inexperiente, fomos tocar de terno e gravata, o Colagrande não percebeu que estava com a sétima corda desafinada, se você reparar na "Aquarela do Brasil" ele até faz uma cara estranha por causa dessa corda.

FS: Nos outros discos que você gravou, tiveram outros com músicas do Esmeraldino. Eu sei do grupo Chorando as Pitangas no disco *Um passeio na Benedito Calixto*. Tinha mais?

GC: Sim, gravamos o *Novato* com o Grupo Chorando as Pitangas. É uma das músicas mais gravadas do Esmeraldino, depois de *Perigoso, Uma Noite no Sumaré* e *Arabiando*. Gravei também o mesmo *Novato* com o Grupo Ó do Borogodó, no Instrumental Sesc Brasil.

FS: Você teve esse contato bem cedo com a obra do Esmeraldino. Como ela impactou sua trajetória musical? Você é um músico que procura beber no passado, mas busca uma linguagem mais moderna de choro. O Esmeraldino tem influência na sua concepção de choro? Qual o legado de Esmeraldino Salles para a música?

GC: Eu considero a importância do Esmeraldino Salles para o choro de São Paulo praticamente igual à do Garoto. É difícil mensurar importância, porque não é algo que dá pra medir. Se for para as coisas que dá pra medir, como número de composições, discos gravados, com certeza o Garoto está muito à frente. O Garoto tinha esse perfil mais desbravador: foi para o Rio de Janeiro, para o exterior, tinha esse desejo de "acontecer", por isso acabou ganhando mais projeção. Já o Esmeraldino era diferente, não tinha essa ambição, morou a vida toda em São Paulo, não era um cara que ia pra casa e ficava compondo, preferia curtir a família. Pelo período que viveu, se você analisar, Esmeraldino tem poucos choros. Mas ele prezou muito pela qualidade ao invés da quantidade. Por isso não se trata de mensurar importância, não está na quantidade. Por outro lado, se você vai numa roda de choro aqui em São Paulo, é muito mais fácil você ouvir um choro do Esmeraldino do que do Garoto. Esmeraldino influenciou um círculo de pessoas ali próximas, que carregam sua maneira de pensar música até os dias de hoje. Se você olhar, todo mundo que está fazendo choro em São Paulo: Zé Barbeiro, Miltinho, Laércio de Freitas, Izaías, entre muitos outros, carregam um pouco da concepção e da forma de pensar choro do Esmeraldino, isso é uma grande herança. Não é à toa que ele é um músico tão homenageado. Eu gosto de fazer uma comparação do desenvolvimento do choro com o do jazz. Se você pegar nos primórdios desses dois gêneros, o choro era muito mais desenvolvido em termos de forma, melodia e até harmonia. Mas o jazz foi abraçando outras influências, enquanto o choro se cristalizou um pouco. E o Esmeraldino tinha um pouco esse anseio, de desenvolver a linguagem do choro, de conversar com outros gêneros e influências.

FS: Para finalizar, estou acompanhando pela internet a movimentação da Escola de choro, aliás, parabéns pela iniciativa! Vi que abriram até umas turmas de apreciação musical, além das aulas de instrumento. Vocês planejam incluir a obra do Esmeraldino nesses cursos?

GC: Criamos o curso de apreciação musical na Escola de Choro agora, meio no susto. Ficamos positivamente surpresos com o número de inscrições que recebemos e criamos esse curso para

conseguir atender mais pessoas. Ainda estamos pensando na concepção, provavelmente vamos começar dos primórdios: Pixinguinha, Patápio, Irineu… Mas penso que esse é um curso que obrigatoriamente passa pela obra de Esmeraldino Salles.

6. Luizinho Sete Cordas

Entrevista realizada no Estúdio do Silvinho, em São Paulo, no dia 18 de abril de 2019. Apesar de não ter convivido diretamente com Esmeraldino, Luizinho é até hoje uma grande referência do choro paulista, além de ter gravado cavaquinho em algumas faixas do CD *Tributo a Esmeraldino Salles*. Assim como aconteceu com a entrevista de Germano, já estávamos conversando antes da entrevista começar "formalmente" quando apertei o *rec* do gravador.

Luizinho Sete Cordas: Eu acho que tanto Esmeraldino Salles, quanto Garoto, estavam para o choro como Pelé e Garrincha para a bola.

Felipe Siles: Estava conversando hoje com o Gian, a produção do Garoto foi maior, ganhou mais visibilidade, foi para o Rio…

L: Sim, o Garoto viajou com a Carmen Miranda, foi para a Europa.

FS: Mas o Gian comentou que nas rodas de choro é até tocado mais Esmeraldino que Garoto.

L: Sim, eu conheço até mais músicas do Esmeraldino do que do próprio Garoto. Quem é mais tocado em roda é o Esmeraldino, principalmente em São Paulo. No Rio, eu me lembro que o Paulão, maestro do Zeca Pagodinho, uma vez me perguntou se tinha alguma coisa do Esmeraldino. Eu respondi:

– Tenho, tudo. Disco, partitura, te mando.

– Tem umas melodias do Esmeraldino que são danadas.

Aí ele mostrou pro pessoal do Rio, muita gente já conhecia alguma coisa, esse disco principalmente[20]. Ele falou:

– Bem gravado, que harmonia, hein, Luizinho?!

20 Estava com o CD *Tributo a Esmeraldino Salles* de Osvaldo Colagrande e Conjunto Um a Zero em mãos.

– Pois é bicho, os caras pensam que é só no Rio…

Choro é do Brasil, pode ter sotaque diferentes, mas é choro. E os grandes compositores são nordestinos, se radicaram no Rio e em São Paulo, mas até hoje o nordestino tem uma veia muito forte no choro. Não tem essa de Rio é melhor, São Paulo é melhor, a Bahia é melhor, cada um tem seu sotaque.

FS: Tem o movimento que vem do interior de São Paulo também, Zequinha de Abreu…

L: Lógico! Você vê… Zequinha de Abreu, Orlando Silveira… Os caras pensam que é do Rio, mas é daqui, tocou até com o Rago, Antonio Rago. Depois, o Canhoto precisou de um acordeon e ele foi para lá. E outros tantos por aí, tanta gente que passou. Eu sou santista, vim para São Paulo tocar com o Evandro. Eu nasci em Marília, fui para Santos com dois, três meses, morei lá a vida toda, até a década de 1980. Fora da capital, o cara começa a tocar Jacob, Pixinguinha, Waldir Azevedo, Anacleto de Medeiros, Altamiro, Nazareth, esse era o chavão. E pouco se tocava Garoto, uma coisa ou outra. E Esmeraldino, em Santos não me lembro de ter tocado nenhuma. Eu vim conhecer o repertório do Esmeraldino aqui em São Paulo com o Evandro. *Uma noite no Sumaré*, *Arabiando*, *Novato*… Esse disco aí tem um monte. Mas não tem *Arabiando* nem *Uma noite no Sumaré*. Porque já foram muito tocadas, muita gente gravou. Foi uma boa escolha, tem muito choro que eu fui conhecer gravando com eles (Conjunto Um a Zero) e o Colagrande conhecia tudo, eles eram parceiros, fizeram muita coisa juntos. Cheguei a ver o Esmeraldino em vida, mas nem chegamos a conversar. Se conversamos, foi naquele festival da Bandeirantes, de 1978. Devo ter visto, cumprimentado, nada demais, nunca fui chegado dele. Eu não convivi com Esmeraldino, conheço sua obra por ter tocado com o Evandro, por ter participado desse disco. Pode até ter mais coisas, que não estão aí, que eu nem conheça. Fui muito amigo do Colagrande e do Pedro, o irmão dele, eles falavam muito sobre o Esmeraldino. Eu vi o Esmeraldino em Santos. Era um projeto, todo final de semana eles iam para um bairro de Santos em um caminhão. Caminhão preparado com som, enfim. Era João Macacão, Colagrande, Esmeraldino de cavaquinho. O Esmeraldino era grande, o cavaquinho na mão dele parecia de brinquedo. O pandeiro acho que era o Pedro, irmão do Colagrande. Eles estavam acompanhando o Silvio Caldas. Foi um projeto que durou muito tempo. Eles faziam também outras cidades durante a semana e tocavam no litoral no final de semana. Era um projeto do conjunto com o Silvio Caldas. Era o mesmo show, só que ia circulando pelos bairros:

Gonzaga, Vila Matias… e eu fui criado no começo do morro da Nova Cintra, morei na subida do morro, e no final da avenida tinha o largo, onde tinha muito evento, o show do Silvio Caldas foi ali. Conheci João Macacão, vi o Esmeraldino, eu era moleque, devia ter entre doze e quinze anos, o João uns vinte.

FS: E da produção contemporânea do choro paulista, você vê influência do Esmeraldino?

L: Eu tenho gravado com muita gente, mas é sempre aquele repertório: Jacob, Altamiro, Pixinguinha. Se alguém gravar o Esmeraldino já é um pouco diferenciado no choro. Não diferenciado para se exibir, para ser melhor, só ter um estilo diferente. Porque, para a época, Esmeraldino e Garoto estavam trinta anos à frente. As harmonias, já que sou músico que trata de harmonia, o Colagrande fazendo aqueles contracantos, aqueles solos intermediários, com a melodia diferente, a divisão diferente, aquilo já era muito avançado, ninguém tocava daquele jeito. E outra coisa, o Esmeraldino tinha ouvido absoluto. Muita gente deve ter falado isso para você. Esmeraldino, Zequinha, Colagrande… eram funcionários da Rádio Tupi, porque tinha programa de calouro todo dia.

FS: Por outros depoimentos, eu já tinha intuído que ele tinha ouvido absoluto, embora ninguém tenha utilizado essa expressão.

L: Ninguém fala, mas com certeza é ouvido absoluto. Mas ele não escrevia música, precisava de um maestro. Ele estava para a música assim como o Pelé para o futebol. Ele e o Garoto eram trinta anos à frente do seu tempo. Por exemplo, João Gilberto. Tem seu mérito. Mas me falar que aqueles acordes eram novos, modernos? Garoto até já esqueceu isso aí (risos).

7. Luiz Machado

Entrevista realizada na residência de Luiz, no centro de São Paulo, no dia 19 de abril de 2019. Luiz Machado tocou clarinete no conjunto de Esmeraldino, na Rádio Tupi, após a saída de Siles.

Felipe Siles: A primeira coisa que eu gostaria de fazer é agradecer e dizer que é uma honra estar aqui com o senhor. Como o senhor conheceu o Esmeraldino, como entrou para o regional?

Luiz Machado: Eu ouvia o Esmeraldino tocando com o Rago e eu gostava muito. Ele tocava umas músicas que eu achava bonitas. Passou um tempo, o Siles tomava conta do conjunto depois que o Rago saiu. Passaram mais alguns clarinetistas depois, mas não ficaram muito tempo. O Esmeraldino me viu tocar, elogiou e falou para eu passar lá um dia. Passei, ele me convidou, eu tocava na Nacional com o Rago, saí. Que pedreira! E eu mandava ver, o que eu podia fazer eu fazia. E apreciava o jeito dele tocar, admirando, eu fazia umas frases no clarinete, harmônicas e ele gostava. Daí, o rapaz do violão falou "mas aqui é regional" e o Esmeraldino falou "não, deixa ele, ele está muito pra frente, deixa ele".

FS: Ele gostava porque tinha a ver com a linguagem dele.

LM: Tinha a ver, lógico! E ele fazia uns negócios… achava difícil, mas vamos lá. Tudo é a boa vontade. Eu fiquei um tempo lá, o que ele fez comigo não está escrito. Ele era muito gente! E ele só ria.

FS: Todas as fotos que vejo do Esmeraldino, ele está sorrindo.

LM: Sim, e ele era um artista porque gozava dos outros e não ria, ficava rindo por dentro. Ninguém percebia isso. E os caras contando anedota, ele já tocava (começa a solfejar o choro *Mentiroso*) (risos). Todo mundo rindo e ele sério. E o cara que estava contando as mentiras não entendia as risadas e o Esmeraldino dizia: "eles estão admirando você". E ele estava sério, ninguém dizia que era gozação. Ele não ofendia os outros, era educado. E ele era um gozador de primeira categoria. Daria até para trabalhar na televisão fazendo isso.

FS: E o que o Esmeraldino gostava de ouvir? Quais músicos ele admirava?

LM: Ele gostava de muita coisa.

FS: O Laércio, por exemplo, me falou que ele gostava do Garoto.

LM: Nossa senhora! Ele era apaixonado pelo Garoto! O Garoto foi um gênio! Pelo amor de deus! Eu não conheci. Eu estava com o Arthur uma vez, fomos fazer um baile, e quem estava

na bateria era o irmão do Garoto. Tocava bem! Conheci só o irmão do Garoto, não tive esse prazer de conhecer o Garoto. Ele era uma referência.

FS: Tinham outros músicos que vocês gostavam? Armandinho Neves de repente.

LM: O Armandinho Neves, eu toquei com ele. Ele era o chefe do regional da Record, tinha carteira e tudo. Depois veio o Miranda, toquei com o Miranda. O Carlinhos… formou dois regionais. E ele já estava mais aposentado, começou a tocar contrabaixo. Então toquei acompanhado por ele (Armandinho). E ele falava para mim: "não fica nessa de ser músico popular só, você é bom, estuda meu filho" e eu respondia "estou estudando". Não desfazendo da música popular, mas o músico precisa estudar para ser um músico, ele tem que tocar de tudo.

FS: E o Esmeraldino gostava do Armandinho Neves?

LM: Lógico, quem não ia gostar? Era um compositor muito bom, fazia a parte dele de violão, todo mundo tinha um respeito. Era o cara, fora de série!

FS: Vocês ouviam e tocavam música americana?

LM: Depois de um tempo que eu comecei a ouvir música americana. Meu irmão falava para eu não ficar tocando só choro. Ele tocava guitarra, era jazzista. E eu só queria tocar choro, tipo uma obsessão, só queria fazer isso. Mas aí comecei a ouvir música americana. Comprei os discos… Charlie Parker… li a história dele, ele era o rei do *jazz*.

FS: E o Esmeraldino gostava de Charlie Parker?

LM: Lógico, lógico! Quem que não ia gostar? Então eu comecei a ouvir o jazz, uma música popular, americana. Não é clássico. Tem gente que diz que é música clássica porque é uma música muito avançada. O que é o jazz? Você pega um tema original, depois esquece esse tema, usa só a harmonia. Vai tocando a harmonia e você vai compondo dentro daquela harmonia. Compondo, mas com frases bonitas… primeiro chorus… segundo… e diferente um do outro. É difícil compor dentro daquela harmonia toda cabeluda, não é fácil.

FS: Mudando de assunto, tem a questão do ouvido absoluto. Falei com o Luizinho Sete Cordas e na opinião dele o Esmeraldino tinha ouvido absoluto. Eu acho também, mas só acho. É verdade que alguém começava a cantar e, sem pegar no instrumento, ele já sabia o tom?

LM: Qualquer cantor que estava cantando, ele já sabia o tom. Sem pegar no instrumento.

FS: Então tinha ouvido absoluto…

LM: O que é isso? Eu não faço isso, você faz?

FS: Eu não.

LM: Então… Tinha um programa de calouros e, às vezes, ia só o Esmeraldino para tirar o tom, ele poupava a gente. Aí chegava um cantor e falava pra ele:

– Geraldino.

– Não! É Esmeraldino!

Aí, ele atravessava e o Esmeraldino falava: "isso deve ser a trepidação do ônibus".

FS: Ele tinha um humor muito bom!

LM: E ele falava sério, o cara até acreditava. Ele era um monstro! Esmeraldino era fora de série! Como ele tocava… e ele era um gozador, e um gozador de muita classe. Eu ia na casa dele almoçar e a Joana (esposa de Esmeraldino). Eu e meu irmão vez ou outra íamos e ele gostava, ficava contente. E eu gostava muito do filhinho dele, o Paulinho.

FS: O Laércio até hoje visita o Paulinho às vezes.

LM: O Laércio não saía da Tupi, como ele gostava do Esmeraldino, do conjunto, do estilo! Porque regional normalmente era aquele "pé de boi", não tinha muita novidade. E o nosso, tocava música americana em ritmo de samba, não ficava naquela mesma coisa.

FS: Me chama a atenção que houve um desenvolvimento da linguagem do regional. Já era diferente com o Rago, depois Siles e Esmeraldino deram continuidade. Ele foi um dos músicos mais longevos do regional, não?

LM: Sim, ele e o Correa. Teve o Zequinha também, mas que depois saiu. Tinha um guitarrista lá, o Mão de Vaca. E o Esmeraldino falava para meu irmão: "Domingos, o Mão de Vaca não faz os negócios que você faz, as frases americanas". O Esmeraldino ficava doido, adorava. Tudo que era diferente, para frente, ele gostava. Ele viu meu irmão tocar e o convidou. O Domingos tocava a *Sétima Valsa* de Chopin em C#m na guitarra, em ritmo de samba. O Colagrande era bom violão, mas não estava acostumado com isso, dó sustenido menor… E o Esmeraldino só ria, ele adorava meu irmão.

FS: Seu irmão era um baita músico…

LM: Foi, não é por ser meu irmão. Começou tocando no regional do Mauro Silva, já faleceu, tocava na Rádio Piratininga, começou lá no lugar do Juci. Minha história é comprida viu…

FS: Quais programas vocês tocavam na Rádio Tupi?

LM: *Show de calouros*, *Almoço* com as estrelas e outros programas que apareciam… o do Chacrinha.

FS: Me confirma, por favor, a formação do regional na sua época: o senhor, Domingos, Correa tocava também?

LM: Sim, tocava o contrabaixo o Correa.

FS: Esmeraldino, Colagrande…

LM: E Zequinha.

FS: E no tempo que o senhor ficou no regional essa formação mudou?

LM: Não.

FS: Outra coisa, aquele dia no bar, o senhor me falou que vocês não gravavam muitos discos, que o trabalho principal era o rádio. Mas de vez em quando apareciam umas gravações.

LM: Sim, de vez em quando a gente era chamado para gravar um disco. Eu cheguei a fazer a primeira gravação de *Ronda*, com a Inezita Barroso.

FS: Eu trouxe uns discos aqui, vamos ver se o senhor estava em algum deles.

LM: Silvio Caldas, não. O Esmeraldino tocava com o Silvio Caldas no Chicote, era um grupo só de músicos negros. Não era o mesmo regional da rádio, era outro. Era o Moringa de violão, Plínio, ele de cavaquinho e o Manezinho de flauta. E o pandeirista, esqueci o nome, mas era negro também. Eram negros porque era mais comercial, conjunto de brancos era normal, mas de negros chamava a atenção, por causa do show.

FS: Interessante o senhor falar isso, porque nas fotos que eu tenho, quando o Esmeraldino está acompanhando cantores em shows, realmente são músicos negros. Olha só, quando são fotos da rádio é misturado, são músicos brancos e negros. Mas com os cantores dá pra reparar que são mais músicos negros.

(começamos a olhar as fotos)

LM: Olha só, Nerino Silva, meu irmão, Zequinha… Esmeraldino no contrabaixo, tocava bem o contrabaixo, ele mandava ver, acompanhava música americana.

FS: E em relação ao choro, na época vocês se encontravam para tocar choro? Tinha algum sarau, roda de choro?

LM: Não, a roda de choro veio depois. O Esmeraldino saía, era convidado para tocar, levava o contrabaixo. Contaram para você da música *Fazendo hora*, que roubaram do Esmeraldino?

FS: Laércio me contou.

LM: E eu falei pro Esmeraldino editar, não dá. Esmeraldino não tinha maldade, confiava.

FS: E como terminou essa história? Como foi o fim do regional?

LM: Acabou o *casting*, deve ser isso. Porque antes de acabar, eu já tinha saído, meu irmão também. Ficou o Colagrande, o Esmeraldino, vieram outros músicos, mas durou pouco, acabou o casting. Esmeraldino tinha mais de trinta anos no rádio.

FS: Ele chegou a se aposentar?

LM: Lógico! O Esmeraldino era antigo na Tupi, só trabalhava lá. Você ouviu o disco do Siles? Tem *Fazendo Hora* (começa a solfejar a música)? E o Esmeraldino faz um solo.

FS: Eu tenho um disco aqui, que é mais provável que o pessoal do rádio gravou, o do Germano Mathias.

LM: Esmeraldino gravou com ele, eu gravei com ele também. Germano Mathias, esse era f… Ele era da Barra Funda. Era brincalhão também, a gente gravava com ele, ele pegava nossa carteira sem a gente perceber. Mas só brincadeira! O Alfredo Borba levou ele para Tupi e o apresentou como o novo sambista, o "Barra Funda". Mas não deu certo esse apelido, ficou Germano Mathias.

FS: Quando o senhor entrou para o regional do Esmeraldino, tinha quantos anos? Uns trinta e poucos, quarenta?

LM: Por aí… Eu não marco a data. Na década de 1950, ainda estava na Record, era começo da década de 1970, por aí.

FS: O senhor acha que o Esmeraldino tem o reconhecimento que merece?

LM: Bem, ele tem nome. Devia ter um reconhecimento, mas não tem o que ele merece, o que ele fez. Como gente ninguém sabe, não conhecem ele como gente, ele era muito bacana, era fora de série, humano, gostava muito dele, lembro dele... fico com uma saudade… até hoje. Esse cara era para ser reconhecido demais. A musicalidade que ele tinha, era demais! Era um artista mesmo!

8. João Macacão

Entrevista realizada na residência de João, no bairro da Vila Madalena, São Paulo, no dia 20 de maio de 2019. João Macacão tocou violão de seis cordas na última formação do conjunto de Esmeraldino.

Felipe Siles: Quando o senhor tocou com o Esmeraldino, ele já estava mais consolidado.

João Macacão: Eu comecei a tocar com o Esmeraldino em 1975. Eu tocava com o Osvaldo Colagrande em Osasco. O Colagrande, um tal de Luis de seis cordas, Niquinho tocando cavaquinho, Américo no pandeiro e o Milton da Silva no bandolim. E eu ia lá todo dia no ensaio e tal. Aí, um o pandeiro não foi, e eu peguei no pandeiro, porque tocava um pouco. Aí, outro dia, o cara do violão não foi. O Colagrande perguntou se eu tocava violão, eu respondi que toco um pouco. Toquei, ele gostou e me convidou para fazer uns trabalhos com o Silvio Caldas. Eu falei que não dava, eu não tenho essa categoria. Ele falou, então, pra eu ir na casa dele, que ele tinha fita cassete, e a gente gravava os ensaios. Aí era só eu ficar estudando em cima. Deu certo! Aí, um dia, ele me disse que me levaria pro Esmeraldino me conhecer para ele aprovar, porque ele é o chefe. Aí chegou na casa do Esmeraldino, ele morava na Capote Valente. Eles começaram a tocar os choros dele, que eu não conhecia nada. Aí fizemos uns três pedacinhos das músicas do Silvio Caldas, e ele disse "Ah, tá bom, tá bom" e continuaram nas músicas dele. Aí, dia 25 de outubro de 1975, nós fomos tocar no Rio de Janeiro, primeiro show meu com o Silvio Caldas. Quando eu desci do ônibus, ele estava na plataforma da estação rodoviária, ele falou de longe "quem é o caçula?" Eu tinha cara de mais novo da turma, e realmente eu era o mais novo. Aí ficou Caçula, ele me chamava de Caçula, era Caçula pra cá, Caçula pra lá. E foi essa a trajetória. Em 1979, o Esmeraldino faleceu, e a minha comunicação com o choro era com ele. O Osvaldo morava na Avenida das Palmeiras e não tinha telefone. Pensando bem, acho que

ele tinha sim, eu não tinha telefone. Eu usava o telefone de uma vizinha e ligava todo dia. Depois que o Esmeraldino faleceu, eu continuei com o Osvaldo, mas como tinha essa dificuldade de se encontrar, aí o Osvaldo fez um ano só ele, Malavasi e o Pedro, só os três. Fiquei no começo da década de 1980 sem tocar com ele. Mas quando ele foi fazer a temporada Inverno Verão, o Martins sabia que eu tocava o repertório dele e me chamou. Aí, eu fui e ensaiei com eles, porque o Silvio era assim, queria que você soubesse. Aí, recomecei com ele, mas não estava mais o Osvaldo. Eu chamei o Tavinho de cavaquinho, João Sexta-feira. Depois eles não puderam mais, aí eu levei o Tigrão e o Joãozinho para fazer comigo. O primeiro show do Joãozinho com o Silvio Caldas foi no clube do Banco do Brasil, ali em Itapecerica da Serra. Joãozinho entrou de muletas e o Silvio Caldas já o chamou de irmão, abraçou ele como se fosse amigo de mil anos. Chegamos lá e fomos passar as músicas. Na quinta música, ele colocou a mão no braço do meu violão: "ele toca para c…". Aí o Jereba… você conhece o Jereba? Ele é um violonista que toca baião, bom compositor, com aquela voz nordestina perguntou "há quanto tempo você acompanha o Silvio Caldas?" E o Silvio respondeu: "faz trinta anos que ele me acompanha". (risos) O João ficou vermelho. Aí, vamos nós para o palco, eu fui antes, coloquei uma cadeira para o João, aí veio o Silvio Caldas, aquele balanço, o João era parada dura. Foi o maior cavaquinho que eu vi aqui, de acompanhamento.

FS: Como era o sobrenome dele?

JM: João Vértico. O Esmeraldino tocava muito, o Xixa, o Malavazi, mas o João tinha uma negaça fora de série. Aqui (aponta para a mão direita), sabe? Você podia tocar só você e ele, não precisava de violão, de pandeiro, nada, ele resolvia. Balanço, swing, ele tinha muito. Bom, nós estamos lá tocando, e na quinta música ele diz: "vocês estão vendo esse rapaz do cavaquinho, ele é o melhor de São Paulo, ele toca, acompanha, sola, tudo no primeiro dia". Aí fomos fazer nossas andanças, tocar lá em Campinas, terminou o show fomos na casa do empresário. Tinha um whisky, Joãozinho tomou uma talagada. Eu bebi um refrigerante, aí passou. Fomos fazer um show no *Vou Vivendo,* que era uma casa que tinha ali na Domingos Pedroso de Moraes, que era do Helton Altman. Aí estamos lá tocando, eu e o Silvio Caldas: "agora vamos apresentar o João, o meu violonista que me acompanha há mais de vinte anos, o pandeirista – o Tigrão tocou uns doze e o Joãozinho, oito anos –, agora o cavaquinista, é o melhor de São Paulo". Família do João estava lá embaixo, assistindo, feliz da vida. "Ele é o

melhor de São Paulo, ele sola, ele acompanha, mas ele é como eu, ele gosta de tomar uma bela dona" (risos) Joãozinho ficou vermelho! (risos) E aí depois fomos para diversos lugares, nesse fim de mundo, viajando e tocando.

FS: Que maravilha de depoimento! Eu estava aqui observando as apresentações do Esmeraldino mais para o final da vida dele, parece que ele tocou na abertura do Clube do Choro, confere?

JM: Eu levei ele lá! Começamos o Clube do Choro lá embaixo, na Rego Freitas, no Instituto Arquiteto do Brasil. Saímos dali e fomos para a Rua Conselheiro Carrão, lá no Bixiga. Do Bixiga viemos para Alameda Jaú. Da Alameda Jaú, veio para baixo, para a Rua João Moura. Aí, já não era mais o mesmo clube do choro, já estava na mão do Hélton, tinha o mesmo nome, mas já era outra coisa, propriedade dele. Quem ajudou muito a gente no começo do Clube do Choro foi um jornalista, o Sérgio Gomes. O Oswaldo Colibri, iniciamos com eles no Instituto Arquiteto do Brasil.

FS: Mas o Esmeraldino frequentava o clube?

JM: Não, ele só foi umas duas vezes, eu convidei ele. Ele me chamava de caipira de Osasco. "O caipira de Osasco me convidou, eu vou". Aí, lá em cima, na Alameda Jaú, eu quero que o senhor vá porque quero apresentar um negrão, um patrício nosso, que toca cavaquinho de cinco cordas. Aí ele lembrou de um outro cara do Rio, que tocava cavaquinho de cinco cordas, "eu quero ver sim". Era o Senhor Inácio, que tocava cavaquinho de cinco cordas. Aí o Esmeraldino foi lá, teve uma hora que parou todo mundo, ficaram só os dois, eu de violão e mais um outro violonista lá, que foi para Minas Gerais, mas já morreu. Eles tocaram de tudo, o negão solava no cavaquinho de cinco cordas, o Esmeraldino acompanhava, outra hora, o Esmeraldino solava ele acompanhava. Foi fantástico, aí fechou aquela roda na rua. Diferente de hoje. Na rua, nós tocando na rua, aquela multidão. Ninguém ficava conversando, atenção. Hoje você vai mostrar uma coisa boa, os caras falam, gritam em cima de você. É uma tristeza! Era um povo diferente, na rua, a gente tocando lá e todo mundo em silêncio.

FS: Que cena!

JM: O Esmeraldino falou "vou ficar só um pouco", aí saímos de lá, era quase oito horas, fomos na casa dele, na Capote Valente e, de lá, eu fui embora.

FS: Ele já estava mais idoso…

JM: Ele morreu com 63 anos, por aí. Ele tinha problema de diabete. Diabete é uma doença que você não pode comer comida gordurosa, não pode beber. Ele gostava de tomar uma "vira-cambota", como ele falava. Saímos lá mais de oito horas da noite, ele falou "poxa vida, hoje eu ganhei meu domingo, aquele negrão toca bem".

FS: E o Festival da Bandeirantes que vocês participaram? Como foi? O Esmeraldino inscreveu a própria composição? O *Arabiando*, como foram os ensaios?

JM: Na verdade foi assim, tinha um conjunto que era do Balói, se chamava Bachorando. Eles estavam ensaiando essa música. Inclusive foram eles que mandaram a música para lá, eles que inscreveram. Mas aí, quando a música foi classificada, a Bandeirantes ligou para o Esmeraldino dizendo que era ele quem precisava tocar. Era para ter ido outro bandolinista, um tal de Celso, que agora mora no Paraná, inclusive ele fez uma cirurgia, era médico. Mas aí, um dia antes, ele caiu e quebrou a mão. Aí chamaram o Wilsinho, e fomos nós. Na verdade, era para ter sido o conjunto do Balói, que tinha inscrito a música, mas a Bandeirantes exigiu, ele foi lá, pelo menos foi o que o Esmeraldino me falou. Daí, pegou em terceiro lugar.

FS: Esse conjunto do Esmeraldino não estava atuando, certo? Não estava em atividade.

JM: A gente tocava mais acompanhando o Silvio Caldas, e as músicas dele que às vezes a gente tocava. Ele (Esmeraldino) ainda tocava contrabaixo em algumas boates. Já estava fracassando essa coisa de tocar em boate, mas ele continuava. Ele faleceu em 1979.

FS: O Getúlio (Ribeiro) comentou comigo que o Esmeraldino tocou no disco do Toquinho.

JM: Tocou!

FS: O senhor tocou também nesse disco?

JM: Tocou ele e o Horondino Silva. Um samba chamado *Turbilhão*. Aquele cavaquinho que está lá é ele, e também o Horondino Silva.

FS: O senhor não teve contato com o Esmeraldino por muito tempo…

JM: Foi pouco tempo porque comecei com ele, 1975, e ele foi embora em 1979, mas foi um pouco tempo bom!

FS: Como era o convívio?

JM: Ele era muito gozador. Ele falava assim, o estômago dele falando com ele. O estômago estava com fome:

– Oh negrão, eu tô com fome!

– Espera aí rapaz, quando tiver uma primeira padaria eu paro para a gente comer.

Aí passava na padaria e o estômago falava:

– Você falou que ia parar ali e não parou! Eu tô caído!

Aí ele começava a comer e o estômago:

– Quer ver como estou caído?

Quando ele comia, a comida fazia "pim", sabe quando solta um copo? Pim, de tão vazio que estava só fazia pim.

FS: Algumas pessoas me falaram que ele era tímido, outros falam desse lado mais engraçado.

JM: Ele não era tímido não. Lógico, ele chegava quieto, principalmente num ambiente onde ele não conhecia. Mas ele era muito brincalhão, gostava de pôr apelido. Você estava tocando, errando, ele fazia assim (fazendo um gesto com a mão): "dá um tempo aí". Ele era fantástico. Aí os calouros chegavam, Esmeraldino com um papel na mão: "canta aí, ré maior, ré menor, sol", isso sem pegar no instrumento. Aí, Duílio ficou pensando que não era possível. Ficou atrás da porta com o instrumento na mão e ia conferindo as tonalidades. Quando foi lá para o quinto

cara ele sai de trás da porta e diz: “Negrão filho da puta, porra! Eu estou na quinta música aqui e você não errou nenhum tom!”, tinha um ouvido danado.

FS: Ele devia ter ouvido absoluto.

JM: Tinha sim, o cara cantava e ele sem instrumento na mão marcava o tom. Fazia isso sozinho, depois passava a música para o regional. Quando a música não era muito conhecida ele passava a música com eles, quando era uma música muito conhecida era só “vamos”, no ataque.

FS: O filho do Esmeraldino me contou que ele foi gravar e estava tudo escrito. Como ele não lia, na primeira varrida da música ele ficou só escutando e na segunda veio tocando. O maestro falou que o Esmeraldino não tocou nada do que ele escreveu, mas estava ótimo!

JM: Ele conhecia muito, essas harmonias cheias de nove horas das músicas dele. Ele solava em harmonia, tudo em acorde. Poucas vezes ele fazia só a nota picada, era tudo acorde.

FS: Ele comentava das coisas que gostava de ouvir?

JM: Ele gostava muito de música americana. Tanto que você pode ver que as músicas dele sempre tem um lado assim.

FS: O Felipe Soares me passou aquela gravação, que o senhor também tem, que o Esmeraldino toca três ou quatro músicas americanas. Até anotei aqui: *The days of wine and roses, Don’t misunderstand* e *Feeling*. Se bem que *Feeling* não é americana, é de um compositor brasileiro…

JM: Ah é, porque o cara colocou esse nome, fez sucesso. E ele sola (começa a cantarolar *Feeling*). (Coloco a gravação em questão no computador) o cavaquinho que está acompanhando é o Xixa. Colagrande e Pedro. Eu não estou nessa gravação. Foi na casa do Osvaldo Colagrande, lá por 1978, por aí. Ah, me lembrei, eu passei para o Felipinho essa gravação.

FS: Uma última pergunta, que estou fazendo para todos os entrevistados: qual o legado que Esmeraldino Salles nos deixou?

JM: Muito! Como pessoa e como grande músico! Esse negócio de solar com acordes, ele que inventou essas coisas. Ele deixou muita coisa boa para nós queimarmos a pestana.

9. França Musse

Entrevista realizada na praça de alimentação do SESC Ribeirão Preto, no dia 14 de julho de 2019, durante o Festival Choro da Casa. Francisco José Musse, mais conhecido como França, é pianista e foi amigo pessoal do clarinetista Siles em Ribeirão Preto.

Felipe Siles: Retomando a conversa que tivemos ontem na roda de choro, gostaria de saber mais ou menos a época da volta do Siles a Ribeirão, o senhor mencionou que foi ali por volta dos anos 1960…

França Musse: Mais ou menos nos anos 1960. Ele estava em São Paulo, foi casado com uma cantora lírica, Rosa Pardini. Ele se separou da Hebe Camargo e acabou casando com a Rosa Pardini. E continuou a vida lá em São Paulo, ele saiu muito novo de Ribeirão Preto, tinha uns dezoito anos de idade. Foi para São Paulo, acabou casando lá, teve dois filhos gêmeos: Wanderley Taffo, o Wander Taffo, já falecido também, se não me engano com 62 anos de idade, grande guitarrista. E tem uma passagem interessante, quando o Siles morreu, fazia muito tempo que ele não via a família e os filhos. Aí o filho foi avisado da missa de sétimo dia. Eu estava viajando, mas o Simões me contou. Colocaram uma gravação do Siles tocando durante a missa e no final o Wander Taffo muito emocionado falou para o Simões:

– O meu pai tocava tudo isso aí?

– Seu pai tocava tudo isso e mais um pouco!

Ele não teve um contato muito próximo ao pai, por causa da separação. O Wander Taffo faleceu há uns dois ou três anos atrás, com 62 anos. E o Siles acabou casando novamente aqui em Ribeirão Preto, teve um filho. Mas a mãe, já sabendo da história do Siles, não deixou o moleque nem pensar em pegar em instrumento, nem aprender música, nem nada. Eu tive contato com ela algumas vezes e não sei se mora ainda em Ribeirão Preto. E o Siles, quando voltou a Ribeirão Preto, tocava na Orquestra Sinfônica, sabia ler muito, tinha um conhecimento musical profundo, ele era multi-instrumentista: tocava clarineta como instrumento principal, sax alto, tenor e barítono, batia bem um vibrafone, piano.

FS: Entendia de harmonia…

FM: O que ele entendia de harmonia era um negócio absurdo! Eu tive amizade com ele todo o tempo, mas eu viajava muito na época, então minha convivência musical com ele foi algo em torno de um ano. Eu tinha uma banda de baile e o convidei para tocar. E a clarineta dele era um saco, quebrava uma molinha, ele colocava elástico, tinha mais elástico que molinha. Mas ele tirava um som fantástico dessa clarineta, e também tocava sax alto no conjunto. A gente tocava nos bailes, muito samba, mas também repertório dançante: bolero, mambo, samba canção… A única coisa que ele perguntava era o tom, às vezes nem conhecia a música. Aí você dava a deixa para ele entrar improvisando, ele arregaçava no improviso, só com o tom. Ele era muito bom! Aí ele voltou para a profissão dele de início, que era alfaiate, bem na casa que ele morava nos Campos Elíseos, Rua Padre Euclides, morava com o pai e a mãe. Ele começou a pegar uns serviços de alfaiataria, eu viajava muito na época. Eu tinha um piano em casa, e todo sábado eu passava na casa dele, ficava a tarde toda lá, almoçava, e ele me passava alguma música, acordes, harmonia, no piano. Ele me ensinou uma música que toco até hoje *All the things you are*. E a música toda tocada em acorde, não tinha nenhuma nota solta, tudo na base do acorde, acordes invertidos e tal. E o Siles como pessoa, fantástico, extraordinário, super educado, muito amigo e o que mais eu poderia dizer dele?

FS: Eu ia perguntar aquela história que o senhor me falou na roda, do acordeon fazendo o naipe de sax.

FM: Ele teve vários acordeonistas tocando com ele em São Paulo, na Tupi. Ele tocava no Regional do Rago, mas o Rago se afastou e ele assumiu a direção musical da Tupi. E nessa época ele teve alguns acordeonistas, se não me falha a memória, um chamado Toninho. O acordeonista fazia o som do Glenn Miller. Era o seguinte, ele fazia um naipe de sax, com os quatro tipos de sax, e ele botava o um pistão fazendo a melodia em cima, com um sax dobrando embaixo. Ou seja, o acorde no meio e a melodia nas duas pontas. Mas teve uma época que o Glenn Miller tirou um trompete e substituiu por clarinete. Quando entrou o clarinete ele descobriu o som que ele queria, que já estava na cabeça dele. O Siles pegou um acordeonista que fazia o solo invertido, oitava abaixo e complementava com o acorde no meio. Solando com indicador e polegar, que é muito difícil. E o Siles solava uma oitava acima com o clarinete.

Então ele tirava o som do Glenn Miller com dois instrumentos: acordeon e clarinete. Ele pegou várias músicas brasileiras e americanas, como *Guacyra, Moonlight Serenade* e gravou tudo em ritmo de samba. Chama *Samba Society* o disco, você deve ter. Eu não sei se é nesse disco, mas ele gravou uma música de um amigo nosso aqui de Ribeirão, o Edinho Penha. Família Penha, eram dois irmãos: Altamiro e Edinho, tocavam violões. Muito bons músicos, bons compositores. Voltando ao Siles, na verdade ele teve câncer de garganta. Ele operou de um lado primeiro, precisava operar dos dois. Foi a primeira vez que eu doei sangue, fui visitá-lo no Hospital São Paulo, eles estavam precisando de doações de sangue. Aí passou um tempo e ele operou o outro lado e foi obrigado a colocar o *bird.* Em inglês é pássaro, não sei porque esse nome. Mas ele morava aqui na Rua Onze de Agosto e saiu para ir na farmácia a uns três quarteirões da casa dele. Acho que na volta da farmácia, eu não sei o que aconteceu com esse aparelho, ele se sufocou e caiu na rua. Levaram ele para o hospital, mas não deu tempo. Quando eu cheguei de viagem ele já tinha sido enterrado. Morreu muito novo, bebia muita cachaça, já que não gostava de cerveja. Tomava uma pinga e a mesma quantidade de água em cima. Ele dizia que era para dar uma quebrada, uma diluída na pinga. Não vai misturar pinga com água antes de beber porque aí vira uma tragédia fica muito ruim, então ia alternando. Mas era um músico muito à frente da época, muita coisa. E eu acredito que a separação da Rosa Pardini e o retorno à Ribeirão provocaram um corte na carreira dele. Ribeirão Preto pode ser o que for, mas é cidade do interior.

FS: Talvez se ele tivesse permanecido mais tempo em São Paulo pudesse ter ficado mais conhecido.

FM: Não tenha dúvida nenhuma. O que mais posso dizer para você? Ele tocou em um conjunto no restaurante dentro do Bosque Municipal, chamado Lenha do Bosque. Tocou um bom tempo lá. Tocou onde é o Hotel Nacional, em frente à Praça Carlos Gomes, tinha um restaurante ali no fundo, ele tocou muito tempo lá. Ele ia fazendo uns biquinhos, mas interior é isso aí mesmo, não tem outro jeito. Participava de grupos, de rodas de choro e, se não me falha a memória, eu devo ter, se tiver eu passo para você. Porque depois de operar ele não tinha mais condições de colocar a clarineta na boca. Eu devo ter a última gravação dele tocando clarinete.

FS: Agradeço, quero muito essa gravação! Ele chegou a contar alguma história dos tempos da Tupi?

FM: Do tempo da Tupi eu conheço duas histórias. A Tupi ficava em um prédio e tinha um bar ali embaixo. E a turma antes do trabalho parava no bar para tomar uma e depois subia. Aí diz o Siles que uma vez ele estava lá no boteco e chegou um francês, que era o convidado, clarinetista, tomou uma água, subiu, se apresentou e o Siles tocou com o conjunto dele, que era o antigo conjunto do Rago. Aí terminou o programa, eles desceram e logo em seguida veio esse francês, abriu a caixa da clarineta, era a última geração, com todos os recursos. E perguntou para o Siles como ele conseguia tirar aquele som dessa clarineta cheia de elásticos. Ou seja, um elogio, enorme! E ele tinha um improviso fantástico, bonito de se ouvir. E tem uma outra passagem da mesma época, que ele me contou. Eles foram tocar em uma mansão junto com o pessoal, não sei te dizer os outros músicos. Mas um deles tinha um despertadorzinho laqueado de ouro, em cima do piano. Um camarada pegou e meteu no bolso. E papo vem, papo vai. Mas quando já estava quase na hora de ir embora começa a tocar o bendito despertador. Qual foi a saída do cara: "porra gente, não faz isso comigo, quem fez essa brincadeira comigo? Colocar esse negócio aqui no meu bolso. Pelo amor de Deus, assim vocês me comprometem". Ele contava e dava risada. Mas, finalizando: foi uma pessoa fantástica, extraordinária e foi o músico mais fantástico com quem eu tive a oportunidade de tocar, de conviver. Convivi com ele de uma maneira muito bacana, musicalmente, socialmente, ele era muitíssimo educado. Então a vida da gente na verdade é isso aí mesmo, é uma passagem. A gente procura pelo menos deixar algumas sementinhas germinando ou na família, ou entre amigos, na sociedade. Tem alguns privilegiados que são gênios da humanidade, o Leonardo Da Vinci, o Albert Einstein, na música um Beethoven, um Bach. Esses são os gênios, deixam um legado para a humanidade toda. E nós, como não somos gênios, deixamos alguma coisinha para Ribeirão Preto, uma musiquinha e o legado que nós podemos deixar é a educação. Isso que está faltando aqui no Brasil, a educação. O legado da família, do respeito, do entrelaçamento, da honestidade, que tá faltando. Tem que ser honesto de propósito, não só ser honesto de não roubar. E ter coragem de falar para o irmão, o amigo, "eu amo você". O pessoal tem vergonha de falar isso hoje. Eu falo para minha filha, para a minha neta que as amo, é por aí. Acho que isso precisa ser diluído, com os amigos. Você gosta do cara, da pessoa? Diz "eu te amo". Tem nada a ver, todo mundo confunde amor com sexo. Sexo é só um dos itens que complementa o amor.

FS: Mas o amor é muito maior…

FM: É muito maior, valeu meu filho!

FS: Então só para a gente encerrar a conversa, eu te amo! (risos)

FM: Eu também!

10. Paula Salles e Paulo Salles

Entrevista realizada na residência de Paulo, no bairro do Ipiranga, São Paulo, no dia 19 de julho de 2019. Paula é a filha mais nova de Esmeraldino.

Felipe Siles: Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a contribuição...

Paula Salles: Acho que nós é que precisamos agradecer.

FS: Esse tipo de coisa é sempre um trabalho em conjunto, cada um acrescenta um pouquinho e a gente vai descobrindo umas coisas. Uma coisa que acabei me esquecendo de perguntar para o Paulo, o nome dos avós de vocês e a profissão deles.

Paulo Salles: A minha avó era a Dona Maria Salles, era do lar. E meu avô, tentando me lembrar aqui...

Pa: Félix!

FS: Gostaria de pedir para a Paula falar da convivência com o pai, se lembrar de alguma história seria legal.

Pa: Eu me lembro da convivência com meu pai como parceiraço, paizão. Ele viajava muito, mas o tempo que estava em casa era paizão, de rolar no chão, colocar no cangote... Me lembro dele também muito profissional, às vezes eu ia junto com ele pro trabalho, porque ele dava aula também. Eu lembro que ele tinha um aluno dentista, eu ia muito na casa desse aluno junto com ele. Eu tenho essas duas visões: a do paizão, mas a do profissional, dos ensaios em casa.

FS: Quem ensaiava na casa de vocês, só por curiosidade?

Pa: Lembro muito do Osvaldo (Colagrande).

Po: Pois é, ele partiu não faz muito tempo. Zequinha do pandeiro... Eu me lembro do Pierre, tocava violão. Às vezes vinha também o irmão do Osvaldo, o Pedro (Colagrande).

Pa: Eu me lembro de você (Paulo) preparando o gravador, você lembra?

Po: Acho que isso foi por volta de 1970. Eles estavam ensaiando na copa de casa, inclusive eu fiz uma gravação em fita de rolo, não sei onde está esse material, eles ensaiando, tocando alguma coisa.

FS: Eu subi na internet uma gravação do Colagrande do conjunto com seu pai, o João Macacão que me passou.

Po: Talvez seja essa, pode ser, não tenho certeza. O Osvaldo gravava muito coisa, ele tinha até uns filmes VHS, meu pai viajando com ele.

Pa: Eu me lembro de uma viagem que fizemos para o Rio de Janeiro. Foi uma das primeiras viagens que fiz, eu era bem pequena. Acho que nós fomos numa festa, se não me engano do Orlando Silveira. Ele foi tocar. Ficou na minha memória porque eu queria ir na praia, nunca tinha ido, mas o mar estava de ressaca, maré alta, e não pudemos ir.

Po: Sempre que ele viajava, e quando era possível, ele levava a família inteira. Ele às vezes nos levava também quando ia dar aula. Sem falar nos alunos que vinham em casa, para fazer aula de canto, violão, contrabaixo.

FS: Ele chegou a se aposentar pela Tupi?

Po: Eu não me lembro, mas se foi, foi pouca coisa. Nada que pudesse fazer ele parar de trabalhar. Porque ele continuou sempre na ativa até o fim da vida.

FS: Mudando de assunto, vocês moravam ali no Sumaré, bairro onde moro atualmente. A vida de vocês era confortável ou chegaram a passar alguma dificuldade?

Pa: Se teve dificuldade eu não me lembro, pode ser que tenha tido antes.

Po: Era uma casa simples, tinha um quarto, uma sala grande, copa, cozinha e banheiro. Era uma vida simples, mas não faltava nada. A vida do músico é meio sazonal, tem épocas boas e ruins. Nas épocas boas, com os alunos todos ali ativos, não tínhamos problemas. Mas quando chegava o período de férias ele sempre fazia alguns serviços extra, boate, gravações, shows quando apareciam para complementar o orçamento.

Pa: E ele era muito estoquista, nas épocas boas ele comprava muita coisa e guardava.

Po: Eu lembro que quando aparecia uma gravação, que entrava um bom dinheiro, ele ia no CEASA comprar, saco de arroz, feijão, que seria uma garantia. Arroz e feijão nunca faltava, aí a gente corria atrás da mistura.

FS: Um dia desses encontrei a Esmeralda no show do Germano Mathias. Conversamos um pouco mais informalmente, nem cheguei a gravar, mas ela comentou que vocês tiveram mais irmãos, alguns faleceram, infelizmente.

Pa: Éramos em cinco.

Po: Eram mais dois homens, Cássio e Alaor, por parte de mãe. Nós três; pai e mãe os mesmos; meu pai também teve um casal de filhos do primeiro casamento, Ismael e Claudete, a gente tinha pouco contato com eles.

FS: Sem problemas, eu só queria entender a cronologia dos filhos, quem nasceu primeiro, quem veio depois. Eu sei que atualmente o mais velho é você.

Po: Sim, dos vivos eu sou o mais velho. Mas o Alaor e o Cássio eram mais velhos que eu. Ah, ele teve também um outro filho, o Ernani, também falecido, era mais velho que eu. Agora, o Ismael e a Claudete, acredito que ainda estejam vivos. Como eu disse, é uma parte da família mais afastada, não temos contato. A Paula e a Esmeralda, e eu somos filhos desse casamento com a Joana.

FS: Me parece que foi o casamento que durou mais...

Pa: Foi, com certeza.

FS: Só para eu entender então, dentre vocês três: Paulo é o mais velho, Esmeralda é a do meio

e Paula é a mais nova. Ótimo, já estou me localizando. Voltando ao Esmeraldino, dizem que ele teve um AVC, até tocou depois disso no Festival da Bandeirantes.

Po: Na verdade não foi um AVC. A princípio pensávamos ser AVC, porque tem a histórias de que as pessoas negras são mais propensas à pressão alta e ao AVC. Mas ele teve a mesma coisa que o Ayrton Senna, paralisia facial. Eu lembro que ele e a minha mãe foram numa festa à noite, estava calor, era festa do vinho. E na volta ele tomou chuva, garoa. No dia seguinte, ele acordou, foi escovar os dentes e percebeu a paralisia facial. Aí nós o levamos para o médico; inclusive meu irmão, o Cássio, trabalhava no Hospital das Clínicas e no Heliópolis. Levamos ele no (Hospital) Heliópolis, ele estava com dificuldade para falar. Olha só a sequência da coisa: ele nunca tinha ido para o hospital. Só me lembro dele doente, uma vez que teve dor de dente, foi no dentista, arrancou o dente e nunca mais viu médico. Aí quando ele chegou no hospital, a pressão dele começou a subir, pela ansiedade que viveu no lugar, muita gente gemendo, gritando, ele não estava acostumado. Inclusive eu tenho pressão alta também, e é do tipo emocional, se eu receber uma notícia muito bombástica, posso também ficar ansioso e aumentar a minha pressão. Foi o que aconteceu com ele. Aí aquela movimentação de hospital, muita gente, gritaria, não era o ambiente comum dele, a pressão começou a subir, subir, deram remédio, não fez efeito, deram outro remédio, não fez efeito, colocaram aquele sublingual. Aí o médico dele falou com a gente que a pressão não estava abaixando, era melhor internar. Uma pessoa que nunca foi ao médico, de repente acontece aquela correria toda e ainda fica internada... Não que os remédios tenham piorado a situação dele...

FS: Mas com certeza ele ficou assustado com a situação.

Pa: Assustou, eu me lembro que quando ele acordou com a boca torta já entrou em pânico. A minha mãe ainda teve que se manter firme, acalmá-lo. Porque ali ele já ficou bem cismado.

Po: Ele ficou internado uma temporada e voltou um pouco mais tranquilo, por conta do efeito dos remédios, muito calmante. Não perdeu a agilidade dele, mas ficou mais devagar para algumas coisas.

FS: E acredito que isso foi perto do Festival.

Po: Sim, o festival foi em outubro de 1978, se não me engano, isso aconteceu alguns meses antes. Outubro e novembro ele já estava dando uma caída, até saía para tocar, fazer alguns

shows, mas bem devagar.

FS: E ele faleceu pouco tempo depois...

Po: Sim, ele faleceu em janeiro de 1979.

FS: E a causa do falecimento, teve alguma relação com essa paralisia facial, com esse ataque de pressão alta?

Po: Sinceramente eu não sei.

FS: O médico deu qual *causa mortis*?

Pa: Eu me lembro da ferida dele.

Po: Sim, ele tinha diabete. Aí essa ferida não cicatrizava, a *causa mortis* foi trombose.

Pa: Isso limitou a atuação profissional dele e com certeza o derrubou. Ele ficou hospitalizado, veio para casa mas não andava.

FS: Eu imagino a agonia, um cara que, segundo falam, era muito ativo.

Po: Sim, e de uma hora para outra começou a tomar vários remédios.

Pa: Dieta... ele deixou de comer muita coisa que gostava. Ele teve que mudar tudo.

FS: O Esmeraldino é muito importante para o choro de São Paulo, essa pesquisa é sobre isso, mas como foi a percepção dessa importância com o tempo? Quando foram caindo algumas fichas?

Po: A minha percepção tornou-se mais aguçada após a morte dele, quando algumas pessoas vinham pedir autorização para gravar músicas dele, o disco do Laércio de Freitas em homenagem a ele, o Osvaldo Colagrande, também fez um disco Tributo a Esmeraldino, Yamandu gravou duas músicas dele, dentre outras pessoas que pesquisaram sobre as músicas dele. Uma outra coisa interessante, sabe o Samba da Vela? Fiquei sabendo que o Maurílio, antigo Quinteto em Branco e Preto, fez pesquisas sobre meu pai, procurou músicas, partituras, parece que também estava estruturando um trabalho em cima da obra do meu pai. E foi assim que fui reconhecendo a importância da obra dele, embora muita coisa dele deve ter se perdido

com o tempo, eu era pequeno não entendia muito. Também vieram alguns problemas de família, após a morte dele, familiares reclamando herança, achando que pelo fato dele trabalhar em televisão ele era milionário.

Pa: Me marcou mais o trabalho do Laércio mesmo, eu já estava um pouco maior. Ao meu amigo Esmê...

FS: Eu perguntei ao Laércio de Freitas sobre essa composição e ele disse que fez uma música com a cara do Esmeraldino, não tinha como ter outro nome. Ele tocou para o Esmê no piano, que pediu para ele tocar de novo. Tocou mais uma vez e o Esmeraldino de novo pediu para tocar outra vez. E o Laércio falou: "Oh Esmê, você não vai perguntar o nome dessa música? É *Ao meu amigo Esmê*!" E depois em prantos, emocionado, o Esmeraldino pediu outra vez: "toca de novo".

Pa: Ele era bem emotivo, muito brincalhão também.

FS: Praticamente todo mundo que conviveu com ele me falou a mesma coisa. Ele tinha esse lado brincalhão, mas profissionalmente era muito sério.

Po: Com certeza, bem sério. Eu tenho uns amigos de ginásio, e mantemos contato até hoje, e sempre lembram dele, uma vez quando um amigo meu tocou violão e cantou na sala de casa, ele perguntou se tinha alguém passando mal. Até hoje ele é lembrado pelos meus amigos. Ele sempre estava um passo à frente, com acordes dissonantes, aquela coisa toda, muito complicada, muito nó no dedo. As pessoas reconhecem que é bom mas acabam preferindo o mais fácil, o mais comercial. Mas para os músicos, de nível mais avançado, sempre o tinham como referência.

FS: Sim, percebiam que ele estava fazendo algo diferente para a época. Maravilha pessoal, muito obrigado, acho que por hoje está ótimo, estou à disposição para o que precisar.

11. Esmeralda Salles

Entrevista realizada no dia 21 de abril de 2019, na praça Baronesa da Bocaina, Vila Madalena, São Paulo. Esmeralda é filha de Esmeraldino Salles.

Felipe Siles: Aquele dia em que nos encontramos na Casa Barbosa para assistir o show do Germano Mathias, você me contou um detalhe inédito, do começo da carreira do seu pai, o fato dele ter tocado na igreja.

Esmeralda Salles: É, parece que é essa a história. A família dele vem de origem evangélica. E foi lá que ele começou a tocar. Mas meu pai era autodidata.

FS: Você sabe o bairro onde eles moravam?

ES: Acho que é São Miguel, naquela região da Zona Leste. Acho que era São Miguel Paulista, porque minha avó é de lá. Mas a família é muito espalhada, eu tenho um tio, irmão dele, que já morou na Zona Norte. Eu conheci minha avó materna. E a paterna também. Ela veio a falecer em casa. Agora se referindo ao meu pai, de onde veio esse dom, é uma boa pergunta. Não sei… Parece que ele é o único da família. Um dos meus tios era metalúrgico… o outro não sei direito… mas o meu pai acho que era o único. Meu pai era uma pessoa muito… nem sei explicar… não sei de onde veio esse chamado dele, para a arte. Eu já venho da década de 60, então a minha visão é toda de uma criança de dez anos. Quando dei conta que meu pai era músico, ele já tocava na Tupi, dava aula também. Meu pai é uma pessoa muito especial para falar. Ele era uma pessoa muito avante da época dele. Eu acho que ele nem foi apresentado a nada, ele mesmo se atirou. Meu pai era receptivo, uma pessoa aconchegante.

FS: Saiu um material da TV Cultura, *O Brasil toca choro,* e lá tem uma página falando do seu pai. Tem um depoimento interessante do Osvaldo Colagrande, onde ele diz que o Esmeraldino era uma pessoa tão boa que enquanto você estava com ele até esquecia os problemas, as tristezas.

ES: Exatamente! Meu pai é surpreendente. Até a doença dele foi difícil de encarar. Ele nunca transmitiu esse tipo de coisa, ele era uma pessoa acolhedora em todos os sentidos. Como pai, avô, amigo, profissional e para a época dele era uma pessoa muito avançada, ele encarou mesmo o preconceito, porque não existia profissão artística. Eu senti muito essa barra. As pessoas perguntavam o que meu fazia e eu respondia que era músico: "Não, não, mas o que ele faz?" Era um preconceito muito grande, e ser negro. E meu pai era muito especial, não tinha

preconceito a nada, nem ninguém. Não tinha restrição! Acho que ele foi convidado para a música e abraçou. Porque eu nunca ouvi falar que meu pai foi em faculdade aprender música. E ainda tinha capacidade de dar aula. Se doar, isso era legal do meu pai, ele era muito acolhedor. E me deixou um pouco perdida na música.

FS: Sim, você comentou comigo que queria ir por esse caminho da música e ele não deixou.

ES: É, mas foi como eu te disse, era uma época muito repressora, principalmente para mulher. Até hoje eu tenho um pé na noite terrível. As pessoas da minha geração não entendem. Eu adoro uma boate… Hoje é mais karaokê. Mas para mim não importa, se eu estiver em um ambiente que tem música, me deslumbra. É uma das coisas que me atraem aqui na Vila Madalena, você tem opção. Agora você imagina, meu pai tocando com Silvio Caldas, Altemar Dutra, Noite Ilustrada, Nelson Gonçalves, Germano Mathias… Então a minha visão da música e do artista é diferenciada. São pessoas mais espiritualizadas, mais elevadas. E mesmo ali nas décadas 70, 80, que foram fases difíceis, nunca passei necessidade. Nossa família nunca teve esse problema.

FS: Sim, você comentou que estudava num bom colégio.

ES: Sim, nós tivemos essa formação, meu pai era rigoroso com algumas coisas: estudo, alimentação, respeito. Meu pai sempre respeitava a sua religião, tanto é que sou de origem católica e ele participou de tudo. Fui batizada, crismada, fiz primeira comunhão.

FS: Mas seu pai era católico?

ES: Meu pai era tudo! Ele era eclético e eu acho legal isso nas pessoas. Religião é religare. Hoje eu entro em tudo quanto é canto: budismo, seicho no ie, espiritismo, sou livre. Tudo que te liga a uma espiritualidade e eleva seu espírito é ótimo! Por isso eu gosto da música. Se bem que tem letras que me causam um certo um repúdio. Porque eu acho que música é para expandir o seu lado legal. E uma coisa atrai a outra, eu vou a lugares, principalmente ali na Santa Cecília, Barra Funda, aquela Velha Guarda, o pessoal pegando no violão… Aí me remete um pouco. Isso fez parte de mim. E meu pai não teve essa coisa de “isso pode”, “isso não pode”. Eu era fujona! (risos)

FS: Deu bastante trabalho para o Esmeraldino.

ES: Não dei não, meu pai era maleável. Você conversando pronto, era só dizer a verdade, tá tudo certo! Minha casa não tinha horário.

FS: Você comentou comigo que o próprio Germano vivia lá.

ES: Não tinha horário para chegar, para sair. Parecia um templo. Uma tarde eu fui surpreendida por Jorge Ben na minha casa. Ainda me deu um bombom, eu não conseguia nem comer.

FS: Ele já era famoso?

ES: Para mim, Jorge Ben já era Jorge Ben. Não era Banda do Zé Pretinho ainda. E meu pai era muito aberto, não tinha essa coisa de "esse tipo de música", "aquele tipo de música". Em casa se ouvia de tudo.

FS: Acredito que isso ajudou, o fato dele não ter preconceitos musicais deve ter influenciado no fato dele compor choros à frente do seu tempo.

ES: Exatamente! Meu pai estava muito à frente! Aí você também fica com o ouvido afinado. Mas ele temia. Era muito difícil, mulher negra e jovem na música.

FS: Te protegia.

ES: Bastante! Eu fui criada nos palcos da Tupi, naqueles programas de auditório, Ronnie Von, essa coisa toda. Eu nem sei especificamente o que eu gosto, porque meu pai gostava de tudo. Gostava de música.

FS: Fala um pouco mais sobre as pessoas que frequentavam a sua casa. Jorge Ben, Germano Mathias, Osvaldo Colagrande...

ES: Tinha gente que passava tanto tempo que para mim era da família. Eu nem conseguia entender a importância que eles tinham. Ia bastante gente na minha casa… A Márcia[21], eu gostava muito! Cantora, mulher do Silvio Luiz[22]. Meu pai deu aula para ela muito tempo. Hebe Camargo...

FS: Que gravou música do seu pai.

ES: Isso, inclusive ela morava aqui em cima, atrás da Tupi. Era muito divertido! Frequentava muita gente em casa, tinha as viagens...

FS: A Paula até comentou comigo que sempre, quando dava, ele levava a família inteira.

ES: Quando dava não, era sempre, isso era incrível no meu pai! No calendário do meu pai a família sempre estava presente. Não foi aquele pai ausente, aquele artista sem tempo para a família. Meu pai gostava de tudo, levava a gente no circo. Ele era muito aberto, você tinha um leque de opções, a música está em todo lugar.

FS: Eu imagino que vocês enquanto crianças que viajavam tanto deviam ter um ótimo nível cultural…

ES: Sim, mas você percebe que tem uma distância de idade entre nós.

FS: O Paulo é muito mais velho?

ES: Não, ele é cinco anos acima de mim. Tinha o Cássio também, que era mais ligado na música, chegou a tocar contrabaixo. O pai da Sheila. Mas enfim, era um aglomerado de situações que para mim era tão natural, as pessoas que estranham. Depois eu cheguei a trabalhar em gravadoras também.

FS: Você comentou comigo, chegou a trabalhar muito tempo nas gravadoras?

---

21 Márcia Elizabeth Barbosa Machado de Souza, conhecida artisticamente apenas como Márcia.

22 Narrador de futebol

ES: Trabalhei para o ECAD, Polygram, WEA, Odeon. Era uma estatística musical. E nesse entremeio acabei trabalhando com a Elis (Regina), fazendo divulgação musical. Na época, não havia um controle de quantas vezes tocou na rádio, então era essa área. Eu gosto muito de bastidores. Mas o objetivo do trabalho era saber onde estava sendo gasto o dinheiro e de que forma. Conferir se o artista estava fazendo o show completo, não havia essa liberdade de hoje, já havia uma censura também. Eu saí devido a um incidente que ocorreu, mas quando saí já estava entrando a Som Livre para trabalhar nesse ramo. Entram novas cabeças, novos pensamentos, aí começa aquela guerra fonográfica. Mas eu sempre me meto nessas coisas…

FS: O mundo do banco Itaú não interessou muito[23]...

ES: Pior que trabalhei. Trabalhei no estado também. Na minha vida as coisas são muito complicadas. Prestei um concurso do estado e entrei como escriturária. Aí, acho que o banco veio depois, não me lembro direito. Isso foi uma coisa que aprendi, não dá para ficar sem trabalhar. Na época, acabei trabalhando nos lugares por curiosidade mesmo, abandonei o estado porque não aguentei. Às vezes, as coisas funcionam de um jeito que não tem nada a ver com você. Hoje posso escolher, mas na época trabalhava no que tinha. Mas o sistema de banco não é brincadeira, tiro o chapéu para meu irmão. Eles são regrados. Não sei te contaram que sou mais a mimada da casa.

FS: Eles não falaram, mas eu percebi.

ES: Acho que meu pai me passou isso. Tenho até dificuldade para me relacionar porque não gosto de imposição de regras. Horário, cobrança. Eu sei da minha responsabilidade, se eu comecei uma coisa eu sempre faço, mas não gosto de martelação. Mas sou muito responsável, assim como meu pai. E faço aquilo que eu quero, que me faz bem. Graças a deus não precisei ficar tanto tempo em determinados lugares. Aí fui trabalhar em pesquisa e me dei bem.

FS: Parece que seu pai trabalhou então pouco tempo como pintor, fazendo outras coisas, acredito que a música tomou conta…

---

23 Os irmão de Esmeralda, Paulo e Paula, fizeram carreira no Banco Itaú.

ES: Acredito que meu pai era um "farso (sic) qualquer coisa" porque o tamanho que ele tinha, você não conseguia vê-lo com agilidade para ficar pintando, esse tipo de coisa. Eu acho que ele dava mais comando, porque meu pai tinha uma boa lábia, ele sabia conduzir. Meu pai tinha criatividade. Meu pai e meus tios, isso eu lembro bem, o que eles pegassem, faziam bem, não necessariamente como profissão. Isso vale até para mim, tem coisa que eu gosto, mas não como carreira, minha cabeça é outra.

FS: Com certeza ele era muito criativo, além das composições, você percebe que no acompanhamento dos cantores sempre tem uma introdução, um detalhe diferente.

ES: Meu pai era muito espiritualizado. Você percebia que ele se introduzia bem com as pessoas, se relacionava, se encaixava. Uma vez meu pai me levou na Tupi e a Hebe estava lá, os dois dando risada, aquela coisa debochada, escancarada, solta, livre, mas sofisticada. Meu pai gostava do belo.

FS: Se vestia bem…

ES: Meu pai se cuidava, se respeitava, isso que é importante. Meu pai era muito elegante. E a forma como ele se envolvia com as pessoas, ele alavancava elas, ele tinha esse poder. Tinha gente que cantando era tristeza… Eu nunca vi meu pai julgando nada, nem ninguém. Por exemplo, meu irmão Cássio tocava, ou fingia que tocava… E meu pai só olhava: "tá bom, você vai chegar lá". O Cássio era muito atrevido! O Paulo chegou a tocar um pouco de guitarra.

FS: Sim, ele até me pediu indicação de professor de violão. Ele também comentou que queria tocar uma música da Jovem Guarda, aí seu pai fez um arranjo cheio de acordes e passou pra ele. Mas aí ele ficou com vergonha de mostrar para os amigos, porque ele queria tocar o iê-iê-iê simples mesmo.

ES: Pois é, nesses casos meu pai quebrava você, porque ele sempre mostrava o melhor. O pessoal fala que meu pai me bloqueou, mas ele foi só sincero, me perguntava onde eu ia com essa voz de taquara rachada. Imagina, você está naquele iê-iê-iê e seu pai aparece com aquele

solo, vai te quebrar. Mas o Paulo tocava um pouco. Meu negócio era o canto, mas minha voz nunca ajudou. E a Paula tem vocação artística também.

FS: Todos vocês tem um pouquinho…

ES: Pois é, não tem como. Você respira música o tempo todo. Eu estou com um sério problema agora, eu não suporto silêncio, silêncio absoluto me irrita, aí quero ouvir música à noite, até às 3h da manhã. Mas eu sempre fui assim e se tem alguma coisa me pegando eu coloco uma música para tocar. Tem gente que reclama que não sabe o que fazer, mas sempre tem uma música, sempre tem um show, só procurar. E tentar economizar um pouco porque tem coisa que tá absurda. Tem show aí que o camarote tá 100 paus por cabeça. Eu sou maluca pelo Gilberto Gil, tenho tudo, Refazenda… aquela fase toda do Gil. Hoje eu não sei… na época o Gil era popular. Tinha um show da USP, todo domingo na praça, era maravilhoso! Peguei muito show de graça. Ano retrasado eu fui num show do Djavan ali no Anhembi, aniversário da Vai-vai e me emocionei. Eu me surpreendi, não estava esperando tanto, mas Djavan é Djavan. Tem coisa de hoje que eu tenho curiosidade de ver, mas quando o pessoal fica muito ligado a dinheiro, empresário, fica uma coisa meio chata de assistir. Às vezes, eu vou para o Rio, lá é diferente, eles estão no reduto deles. Uma apresentação do Zeca (Pagodinho) aqui e lá muda bastante. Aqui, em São Paulo, é tudo a toque de caixa, o dinheiro que manda. Às vezes, você vê até cantor bom cantando no playback, com tanto músico bom aí que podia estar tocando. Eu gosto muito de instrumentos de sopro, saxofone, pistón…

FS: Seu irmão comentou que o Siles do clarinete morou com vocês.

ES: Pois é, ele era branco, mas parecia irmão do meu pai. Tocava muito! O artista sempre foi meio abandonado e minha casa sempre abrigou um pouco essas pessoas. Jair Rodrigues também ia lá, o Paulo mencionou?

FS: O seu irmão me mostrou uma gravação do Jair Rodrigues e disse que o cavaquinho foi gravado pelo seu pai: *O conde*.

ES: Isso! Eu peguei muito também a época dos festivais, a Record, era uma loucura. Uma das pessoas que eu tive o maior prazer de conhecer foi a Márcia. Fora a vizinhança: Moacir Franco, Hebe Camargo, Jane e Herondy, Antônio Marcos, aquela coisa de encontrar na padaria, na calçada, era impressionante. Antônio Marcos tomava a cachaça dele na esquina de casa.

FS: E eu imagino que ele morava no Sumaré para ficar próximo do trabalho…

ES: Sim, todos nós nascemos já no Sumaré. A gente morava na Capote com a Heitor. Era só atravessar a Igreja de Fátima e andar mais uns dois quarteirões. Tupi era meu quintal, ir para lá era normal. Tinham os ensaios lá, às vezes precisava guardar o contrabaixo lá. Não tinha tanta restrição, essa coisa de menor não pode entrar, portaria. Tinha gravação de novela também, meu pai participou, *Mulheres de areia*, viajei muito com o meu pai na gravação dessa novela. As músicas eram gravadas ao vivo. *Almoço com as estrelas* tinha entrevista e música ao vivo no fundo. Financeiramente, nunca nos faltou nada, mas rico meu pai não ficou.

FS: Você comentou que já tinha uma percepção do tamanho do Jorge Ben mesmo antes dele estourar. E com seu pai? Você já tinha uma percepção do tamanho dele para a música?

ES: Não, quando você convive dentro da situação aquilo se torna natural. Tem um disco que eu não sei se você ouviu: Antonio Carlos e Jocafi. Procura! Eles são baianos, se não me engano, fizeram parte da novela *Dona Flor*. (Começa a cantar) "Ah Dona Flor, Dona Flor, deixa a vida de quelé, Dona Flor, Flor". Arranjo do meu pai. Eu acho que ele participa do disco inteiro de Antônio Carlos e Jocafi. (Cantando) "Inofensivo aquele amor que nem sequer se acomodou". Meu pai toca, muito bom, interessante. Tinha também um cantor chamado César, cantava muito, meu pai tocava com ele. Meu pai era instrumentista, mas em termos de arranjo, ele te quebrava, porque daqui a pouco ele fazia uma coisa diferente. E outra coisa que chamava a atenção, meu pai sempre foi muito aberto, para o moderno, o jovem, o novo. Quando eu me dei conta, o Jorge Ben toca numa posição diferente e meu pai também. Até hoje, não tenho certeza se meu pai era canhoto ou não. E tinha o Canhoto também. Mas eu não sei, meu pai tinha algum diferencial, não sei dizer exatamente. Como o Jorge Ben, a posição que o Jorge Ben toca o violão é um pouco diferente, meu pai mencionou isso. A batida, não sei exatamente. Ou se tinha mais cordas, porque meu pai chegou até sete.

FS: Então seu pai tocava violão de sete cordas…

ES: Sim! Meu pai tocava tudo, em termos de cordas ele era bom demais!

FS: E pelo que estou percebendo nos depoimentos, me parece que ele tinha ouvido absoluto também.

ES: Total! Ele era iluminado!

FS: Mas como foi caindo essa ficha? Da importância do seu pai para a música?

ES: Dava para perceber porque a gente sempre estava junto. Ele era muito requisitado, e a família sempre participava. Ele me levava para gravações, shows, apresentações em palco, então eu sabia da competência dele. Mas eu nunca pude especificar meu pai, como se faz com um cantor. Ele era instrumentista. Até hoje, eu tenho uma sensibilidade muito grande para instrumentos de cordas, violino é uma coisa que me pega. Quando estou ouvindo uma música, às vezes me pego prestando atenção no baixo. Você pega essas coisas. O músico está um pouco desvalorizado, mas a importância do meu pai eu sempre percebi. E também ele se fazia notar, porque o artista sempre tem um pouco de vaidade. A importância dele eu sempre percebi, o difícil era explicar para as pessoas.

FS: Entendo a dificuldade, se fosse o filho do Silvio Caldas era mais fácil explicar. Porque as pessoas conhecem o cantor, o artista famoso, não o músico que está ali por trás.

ES: Exatamente! E uma coisa que meu pai me fez respeitar foi isso. Odeio playback! O Faustão gosta de brincar com isso: "quem sabe faz ao vivo".

FS: Naquele dia, no show do Germano, você comentou comigo que tinha uma questão com o Nelson Gonçalves. Você comentou que a parte mais religiosa da família não aceitava bem o fato de seu pai tocar com ele.

ES: Acredito que sim, porque o preconceito era muito forte em relação a tudo. As pessoas eram muito julgadas. As pessoas não conseguem só curtir o que os artistas nos deixaram, sempre estão complementando. Tipo essa história do Simonal participar da ditadura, ser dedo duro e tal.

FS: E nessa, o Nelson Gonçalves com certeza ficou estigmatizado.

ES: Sim, com certeza, ele era boêmio. Imagina, boêmio e prostituta na época era a pior coisa que existia. Mas em casa, meu pai nunca teve esse tipo de julgamento. Até hoje, eu não tenho esse preconceito, nem com droga, nem com bebida. Quando comecei a trabalhar nesse meio tinha alguns que eu até achava que faltava tomar uma vodca para ver se melhora. Mas eu peguei essa época, essa transição, tomei muita borrachada, era meio petista. Meu pai se preocupava muito comigo, a gente tinha horário para chegar em casa. O Paulo trabalhava no banco até meia-noite. Aí, de repente, você está chegando em um bairro nobre na madrugada, complicado.

FS: O Sumaré sempre foi um bairro nobre?

ES: Sim, sempre. Essa região, Paulista, Perdizes, Pacaembu, Oscar Freire, sempre foi elitizada.

FS: Mas a casa de vocês era simples…

ES: Sim, e era alugada. E a pressão na escola era muito grande. Mas eu sempre fui muita descarada, nunca tive papa na língua.

FS: Eu imagino que vocês não viam muitas outras pessoas negras ali no bairro.

ES: Não, tanto que no meu quarteirão, na própria Capote Valente só tinham duas famílias negras, a nossa e uma na esquina. Só! Mas as pessoas tinham mais educação. Mas ao mesmo tempo a diferença era bem clara. Mesmo assim não abro mão desse lugar[24], é acessível a tudo, e a música continua apesar de terem acabado com a MTV. Aqui sempre foi uma região com estúdio, depois o pessoal foi se espalhando, para Santana, Cantareira. E tinha muita casa

24 Esmeralda mora na Vila Madalena.

noturna, bar, pizzaria. Tinha até uma casa que o pessoal pedia para não divulgar, era um sobreloja e tinha isolamento acústico. Então o pessoal saía da Tupi e ia direto para lá tocar.

FS: Você comentou comigo, que apesar do Rio de Janeiro ser um centro cultural na época, muitas das gravações ocorriam aqui em São Paulo.

ES: Sim, é o peso capitalista, a grana, que sempre rodou em São Paulo. Mas tinham alguns artistas do Rio que não gostavam de vir para cá, faziam muitas exigências. Essa parte que eu trabalhava, nos bastidores. As exigências eram terríveis, tinha que vir o fulano, beltrano, café da manhã. Até hoje deve ter isso. Tem gente que é famosa, mas faz um som muito repetitivo. Meu pai era muito criativo! Então fiquei muito boa de ouvido, percebo plágio muito rápido, por exemplo, e tenho uma memória muito boa. Além disso, eu fazia a transcrição musical, do que tocava no rádio, para alimentar uma estatística. Então eu ouvia muita música.

FS: E na casa de vocês, como era consumida a música? Vocês ouviam rádio? Tinham discos?

ES: A gente tinha uma vitrola, tinha muito disco, tinha tudo! O que tinha de lançamento…

FS: Seu pai comprava.

ES: Comprava não, ganhava. Tinha disco de troca, cortesia. Até hoje, tenho discos em casa, da época que trabalhei nas gravadoras, disco cru, só de apresentação. Mas ele tinha tudo, até coisa que você não estava a fim de ouvir. Tivemos muita sorte, na época um dos patrocinadores era a Estrela, então brinquedo e disco eram coisas que nunca me faltaram.

FS: O Paulo, além da guitarra também, é DJ. Todos vocês têm um pezinho na música…

ES: Não só tenho o pé, como está atolado, eu me jogo mesmo descaradamente. Eu quero é ser feliz, não tenho timidez. Mas o Paulo não sei, ele é bom de ouvido, mas ele é tímido e não gosta de ser mandado. E o Paulo já teve muitos discos, mas acho que ele chegou a se desfazer de alguns. Porque ele tinha um quarto só de discos. E na nossa casa, às vezes as pessoas até iam buscar disco por causa de uma música.

FS: E música americana, jazz? Tinha disco também?

ES: Tinha sim, tinha tudo! Isso é uma dificuldade também, nunca me preocupei com essas classificações. O pessoal pergunta se eu gosto de samba ou de pagode. Por exemplo, o acordeon sempre esteve presente nas músicas do meu pai, ou seja, os instrumentos de teclado sempre estiveram presentes. Sou apaixonada por Luiz Gonzaga.

FS: Vocês ouviam Luiz Gonzaga também?

ES: Também, não tinha esse negócio. Jackson do Pandeiro era meu ídolo (começa a cantarolar a introdução de *Chiclete com Banana).* Não tem essa classificação, eu gosto de música. Tem coisa que eu realmente já falo "meu ouvido não é pinico". Tenho até amigos que tocam e às vezes querem me mostrar alguma coisa, eu só digo que tá ótimo, fazer o quê. Mas eu ouço música com muita atenção, às vezes estou ouvindo uma música e percebo que bem no fundo tem um órgão. E eu tenho esse lance com igreja também. Vai vendo o trajeto: minha casa, atravessa a Igreja Nossa Senhora de Fátima, aquela religiosidade, uma portuguesada. Eu dancei as sete saias, meu pai tocava também pro povo do fado, você sabia disso? Tinha um programa de domingo, esqueci o nome, procura se informar, era só de fados e música portuguesa, e meu pai tocava.

FS: Seu pai era pau para toda obra…

ES: Eu também, ia dançar de saia, *arrebita*! A música portuguesa também é muito linda. Todos os espaços da música a gente curtia, eu gosto de quadrilha também. Às vezes vou na igreja, você já entrou no Santuário de Fátima? Aquilo era demais e a gente sempre encontrava a Hebe Camargo por ali.

FS: Mas eu concordo contigo nessa questão do rótulo, tenho impressão que essa coisa é mais para vender mesmo, porque musicalmente esses rótulos nem sempre fazem sentido.

ES: Eu estava vendo o Ronnie Von dizer que fica irritado quando é classificado como cantor da Jovem Guarda. Eu, por exemplo, adoro ouvir o Silvio Caldas, até hoje. Eu tenho um CD do Nelson Gonçalves cantando a nova geração, ele canta Lulu Santos, Cássia Eller, tudo. Nelson Gonçalves era muito à frente de seu tempo. Esse ano, pela primeira vez, fui ver o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro. Porque sou muito ligada no carnaval daqui de São Paulo, desfilei até.

FS: A sua família tem uma ligação com a Tom Maior, o Cássio foi um dos fundadores.

ES: Sim, eu tenho um sério problema com a Barra Funda, Camisa Verde e Branca. Adoro aquele povo da Santa Cecília, Barra Funda, tem muito a ver comigo, não sei por quê. Eu sinto algo diferente quando estou na Barra Funda, não sei explicar. Alguma coisa me liga à Barra Funda, talvez uma melancolia, não sei o que é. E em casa sempre teve Tom Maior, eu sempre curti muito a Pérola Negra, conhecia os músicos aqui na Vila. E eu fui na coragem, fui temendo, sozinha para o Rio de Janeiro. E as pessoas colocam muito medo na gente em relação à segurança do Rio. Eu fiquei ali hospedada em um hotel no Centro do Rio de Janeiro, com o movimento de Carnaval aquilo ali é uma segurança, parece que você está em uma guerra mesmo, o exército lá. E eu fui como turista. Você fica com medo, qualquer movimento mais brusco, vai saber.

FS: Esmeralda, muito obrigado! Para a gente encerrar, me conta o legado do Esmeraldino, para você e para a música.

ES: O legado é a música que ele nos deixou, o chorinho é imortal, sempre vai ter alguém ouvindo. E da minha parte, só deixou muita saudade.

12. Izaías Bueno de Almeida

Entrevista realizada na residência de Izaías, no centro de São Paulo, no dia 08 de agosto de 2019. Izaías, além de ter tocado com Esmeraldino, é uma das mais importantes referências e memórias do choro paulista na atualidade. Antes de começar a gravação já estava conversando com o Izaías, então vocês terão novamente a sensação no começo da transcrição de “pegar o

bonde andando". No começo da conversa, estou folheando algumas partituras do acervo pessoal do Izaías.

Izaías Bueno de Almeida: Ele chamou isso aqui de Choro Pobre porque tem uma única parte. É como um *standart* de jazz, um pouco mais curto e o restante é improvisação. Ele fez essa forma e cada um improvisava aquilo que gostava de fazer. Então eu escrevi uma variação (Anexo II), eu vou passar para você isso.

Felipe Siles: Essa música *Brisa* de Esmeraldino e Orlando eu não conhecia.

IBA: Aí que tá, *Quando a saudade chegar*, você não há de conhecer.

FS: Também não conheço. Com o pai do [Toninho] Carrasqueira? Ele me falou dessa música, mas eu não conheço, alguém gravou?

IBA: Ninguém gravou. E muita coisa que a gente não sabia, que eu vim a saber através do Orlando Silveira. Valsa Breve!

FS: Essa também não conheço.

IBA: Ele dedicou a Antonio D'Aurea, que era o chefe do Conjunto Atlântico. Isso foi eu que escrevi também, fiz um manuscrito. Depois tive muita dificuldade para lembrar, eu fiz um manuscrito em cima do que ele cantou, já que ele não solava. Ele cantarolou e eu escrevi. Aí passei esse manuscrito para ele no tempo da Tupi. Depois comecei a compilar essas coisas.

FS: Vou te mostrar também algumas coisas que eu trouxe, olha essa foto com a Alda Perdigão.

IBA: Essa eu conheço, e aqui é o Siles, Alda Perdigão e Rago. Então, isso aqui é tudo a minha letra, passei para o Osvaldo Colagrande, ele ia na minha casa sempre (diz, ao folhear algumas partituras manuscritas na minha pasta) . Esse aqui é o Nerino Silva, Domingos na guitarra, faleceu, Esmeraldino e Colagrande.

FS: Entrevistei o irmão dele, o Luiz (Machado).

IBA: Luizinho, tocamos muito juntos. O Luiz me ensinou muita coisa no regional. Porque eu comecei a tocar com o regional do Mauro Silva, que era um flautista, eu não sabia fazer introdução, não sabia fazer nada. E o Luiz sempre me dava dicas, ele é mais velho do que eu, quatro anos se não me engano, já tinha mais experiência. Foi o primeiro clarinetista a gravar *Ronda* com a Inezita Barroso.

FS: Ele me contou essa história. E ele foi o substituto do Siles no regional.

IBA: Substituiu o Siles, tocou no Regional do Mauro Silva, ele tocou com muita gente. Você tem bastante coisa.

FS: Esse aqui é um manuscrito do Orlando, a própria caligrafia dele, a letra dele é muito bonita.

IBA: Essa eu tenho também.

(Vou folheando a minha pasta com Izaías. Entre fotos e partituras, ele vai me ajudando a reconhecer as pessoas, ou pelo menos confirmar aquelas que eu já havia identificado, e a autoria da caligrafia das partituras manuscritas).

IBA: *Por acaso* também fui eu que escrevi. *Quando o amor acontece*, acho que essa eu não tenho.

FS: Sem problemas, eu te dou. Eu tenho cópia, fique tranquilo.

IBA: Muito obrigado! (Começa a solfejar a partitura) Não conhecia. Olha essa foto como o Luizinho está diferente, eu conheci ele assim. E o Esmeraldino, tocando contrabaixo. Também tocava um pouco de violão.

FS: Quer a versão de *Quando o amor acontece* editada também?

IBA: Não precisa, eu pego pela Casa do Choro. *Saia dessa*, essa letra é minha também. *Saudoso* também.

FS: Essa é uma edição antiga, da Cruzeiro.

IBA: Sim, isso foi um álbum que saiu na época. Olha a foto do Erlon Chaves! Ele foi meu colega de Grêmio Juvenil Tupi. (Olhando outra foto) Tinha um pandeirista, o Zé Pretinho, tocou com o Rago no tempo da Tupi, mas não me lembro direito da fisionomia dele.

FS: Sim, você tinha até mencionado que ele tocou antes do Zequinha.

IBA: Antes do Zequinha. (Olhando outra foto) Nossa, mas isso é raro! Olha o Orlando, ele era baixinho. Essa foto também não conhecia. Esse aqui é o Joca, pai do Carlinhos, no violão. Tocou comigo muito tempo (continuamos folheando as fotos). Você consegue umas coisas… bacana vai ser esse trabalho! Tem coisa aí que é raridade.

FS: Muita coisa que quem me passou foi o filho dele, o Paulo. Algumas coisas peguei com o João Macacão.

IBA: O João Macacão tocou bastante com ele, tocavam com o Silvio Caldas. Inclusive, o Silvio Caldas queria fazer o João Macacão como sucessor dele, na época, porque o João começou a cantar. Mas então… eu conheci Esmeraldino… em 1950, imagine só. Era menino, tocava no Grêmio Juventude Tupi. Eu aprendi muito com ele, a cabeça dele já era outra coisa, ele já pensava de outra forma desde aquela época. Ele tocava no Regional do Rago, mas ele começou, na realidade, na Record, com Armandinho Neves. E o regional era do Armandinho, ou seja, o Rago era subordinado ao Armandinho. Atílio Grandi, flautista, também tocava nesse regional, morreu com tuberculose, muito cedo. Então ele chamou o João Dias Carrasqueira para tocar. O João Dias era músico de orquestra. Ele já tinha uma bagagem em seresta, essa coisa da Lapa, mas ele se aprofundou nos estudos e começou a tocar em orquestra, tinha uma leitura inclusive muito boa. Ele tinha até um caderno que o Toninho Carrasqueira ainda deve ter, porque ele escrevia as introduções, para poder acompanhar os cantores. E tem muito choro inédito ali do Armandinho Neves também. Depois entrou o Carlinhos Preto no lugar do Rago. Depois da

morte do Pinheirinho, aí ele pegou o Esmeraldino. Aliás, o Armandinho pegou o Esmeraldino. O Esmeraldino estava tocando por aí, entrou no Regional do Armandinho, na Record. Ficou por pouco tempo porque o Rago foi chamado para a Tupi. Isso na década de 1940. Aí o Rago levou o Esmeraldino junto. Chamou o Orlando Silveira, que na época tocava com dupla sertaneja, tocava com Tonico e Tinoco. Chamou o Siles, não sei de onde conhecia ele. O Siles era de Ribeirão Preto. Eu entrei dessa forma também. Entrei pro Grêmio Juvenil, tinha entre 12 e 13 anos de idade. Homero Silva, Clube Papai Noel, conheci a Hebe Camargo… Erlon Chaves, também. Silvano Zumbano no pandeiro, que era da família Zumbano, dos lutadores. Foi ele que me levou para lá, a gente morava no Parque Peruche. Laércio de Freitas, conheci ele tocando contrabaixo. E o maestro dessa época era Francisco Dorce, a filha dele deve estar viva até hoje. E eu conheci o Esmeraldino lá, eu tocava meia dúzia de choros e ele fazia alguns elogios. Ele me falava para largar de imitar o Jacob, "seja você" e começou a me passar umas frases já modernas na época, foi uma grande escola para mim. Quando eu toquei essas frases para o D'Áurea ele disse que eram frases americanas. Os acordes americanos… Porque a gente fazia dó maior, sol maior, simples. Então começou essa variação de acorde e ele chamava de acorde americano. Essas coisas aprendi muito com o Esmeraldino.

FS: O senhor me falou naquele dia na roda que o núcleo criativo do regional era o Esmeraldino e o Orlando Silveira.

IBA: Sim! Eu ficava manjando as conversas. Eu gostava muito do regional, desde criança, eu achava aquilo fabuloso! Tinha um programa chamado Calouros Platino, patrocinado pelo Sabão Platino. Eu me lembro de ir no auditório e não tinha ensaio, era na raça. Homero Silva chamava o calouro e perguntava o que ele ia cantar. Passava o tom na hora com o regional e eles entravam, eu ficava admirado com aquilo. Como esses caras fazem isso? Essas introduções do Siles e do Orlando Silveira. Aí que eu vim a aprender essas coisas com o Esmeraldino na época. Eu posso até dizer que meu primeiro professor de regional foi o Esmeraldino. Depois eu saí de lá, fiquei bastante tempo na Tupi, e mesmo deixando de tocar fiquei por lá como aprendiz de copista. Eu fazia as cópias separadamente dos arranjos do Luiz Arruda Paes, os maestros e copistas chamavam e ainda chamam esse trabalho de "cavar os instrumentos". Mas aí saí para outro emprego, comecei a estudar contabilidade, aí voltei só para a Noite dos Choristas, como o Jacob também fez. Eu tinha praticamente parado, só tinha um conjunto para brincar de fim de

semana, no meu bairro mesmo, tocava em botequim, com meus amigos, no Parque Peruche. Foi uma grande escola também, posso te garantir que os melhores instrumentistas de corda moravam no Parque Peruche. Tinha o Cassiano Amaral, violão de primeiríssima qualidade.

FS: Eu vi uma entrevista onde você diz isso, que a Zona Norte era a terra das cordas e Lapa a terra dos flautistas.

IBA: Pois é, você pega o Carrasqueira, ele é uma escola de flauta. Tinha muitos flautistas bons, inclusive o irmão do João Dias, José Dias Carrasqueira. Tio do Toninho.

FS: E no Peruche as cordas

IBA: Conheci o Cassiano Amaral, o apelido dele era Pombo Correio, porque ele era carteiro. Tocava, acompanhava tudo, às vezes afinava a sexta corda em ré, em dó. Ele tinha vários padrões de afinação para conseguir um baixo mais interessante. Ninguém conhece essas criaturas, bebia muito. Mas eu ainda tinha vontade de ser profissional e resolvi participar de um programa de calouro para retomar a atividade musical. Fui tocar em um programa de calouros justamente no regional do Esmeraldino. O Alfredo Borba na época gostou de mim e pediu licença ao Esmeraldino para me colocar no regional. Antes já tinha trabalhado com o Mauro Silva, já tinha aprendido com o Luizinho Machado, já tinha uma experiência. Fui criar ainda mais experiência com o Esmeraldino. Eu fazia as introduções originais e ele me pedia: "não faz a introdução original, faz essa". Então ele me ensinava a introdução, até me lembro.

(Para ouvir):
https://drive.google.com/file/d/1Fd-yl_FDwGdgJNdjtKZLHtm6xoyBSXEe/view?usp=sharing

Se eu mostrar isso para o pessoal da roda de choro eles vão ficar admirados, vão perguntar se a nota está desafinando. O Esmeraldino me falava: "não fica nessa de regional, o nosso pessoal aqui faz uma coisa diferente."

FS: Isso é interessante, porque se pensarmos o choro de São Paulo com uma linguagem própria, em relação ao Rio de Janeiro, o Esmeraldino com certeza tem uma contribuição.

IBA: Com certeza, ele e o Orlando Silveira, um sanfoneiro que sai de dupla sertaneja, mas a cabeça dele estava em outra coisa. Como eu estava te dizendo, eu era menino e gostava de ouvir os papos deles. Tem aquela Padaria Real, ali do lado da MTV, antigamente era a Cidade do Rádio, Rádio Tupi e Difusora, PRG2 e PRF3, lembro até hoje. Então eu ia ali na Padaria Real, que já existia naquela época, e ficava de olho, ficava admirando aqueles caras. Tinha o Jorge Henry, era um maestro, tocava trompete, deve estar vivo até hoje, com mais de 90 anos. Eu ficava ali admirando, curtindo esse pessoal, eu e os amigos, com meu regionalzinho de bairro. A gente fica ali parado: "olha, vem aí o Rago… tá chegando fulano… aquele é maestro tal". E tinha músicos de excelente qualidade, no rádio não tinha essa de gravação, existiam os caras que iam para o bar, ficavam bebericando até chegar o contra-regras avisar que o programa ia começar. Luis Arruda Paes soltava as partituras na hora, olha o perigo. Contava um, dois, três e os caras saiam tocando. Mas voltando a falar no Esmeraldino, uma vez eu vi o Rago entrar, porque eu via tudo, estavam bebendo Esmeraldino, Zequinha e Orlando Silveira. Entrou o Rago, ficou sentado: "Orlandinho, Esmeraldo, não façam isso no meu regional. Vocês fazem umas harmonias aí que não condizem com o negócio, não façam mais isso". Ele era bem tradicional, e o Esmeraldino e Orlando só pedindo desculpas, mas voltavam a fazer.

FS: Achei uma foto sua com o Esmeraldino no Acervo José Ramos Tinhorão, do Instituto Moreira Salles. Legal que essa foto tem a legenda, o nome de todos os músicos. Só um minuto que eu já te mostro, essa eu ainda não imprimi.

IBA: Você tá fazendo um trabalho de louco, hein!

FS: Estou fuçando cada canto, ninguém ainda parou para escrever a história do Esmeraldino com esse nível de detalhes.

IBA: O Esmeraldino é inclusive uma figura desprezável para algumas pessoas do Rio de Janeiro. O Jacob mesmo não gostava dessas coisas, os chorões antigos não gostavam dessa linha do Esmeraldino, essa é a verdade. Ele era um sujeito que, por exemplo, tinha ouvido absoluto. Chegava um calouro e ele já sabia o tom da música só pela tonalidade de voz. Pedi

para ele me ensinar a fazer isso, ele me respondeu que isso “não tem ensino”, realmente é a natureza.

FS: Achei a foto, Os Fenomenais.

IBA: Ah sim, conheço! Nossa! Esse é o Carioca, Júnior Mesquita, Toninho Gallani, Esmeraldino no fundo, eu, Gentil do Pandeiro… Esse casal não sei quem é.

FS: Vocês tocavam com esse conjunto antes?

IBA: Não, foi formado na hora, inclusive o nome. Surgiu e acabou. Mas eu não tenho muita coisa para falar do Esmeraldino, tem as coisas engraçadas. A gente acompanhava os calouros, e não tinha influência nenhuma na classificação, no cara gongar ou classificar, tinha uma comissão para isso. Aí quando o calouro ganhava, o Esmeraldino corria atrás dele: “Você ganhou o prêmio por causa da gente hein”. O calouro agradecia e o Esmeraldino complementava: “tem uma lei aqui…” quem conhece bem essas histórias é o Zezinho Guarani. Mas continuando a história, a lei é que o calouro que ganha tem que pagar uma cerveja para o regional. O calouro: “Pois não Sr Esmeraldino, vamos tomar uma cerveja, eu pago”. Aí o Esmeraldino: “não, seguinte… deixa o dinheiro comigo porque eu não me dou com o dono do bar, nós vamos beber em outro lugar, o senhor não se incomoda?” Ele era muito engraçado. E o Paulo, filho dele, estava sempre com a gente. O calouro dava um dinheiro, a gente ia na pizzaria, se bem que a pizza era bem mais barata que hoje. Foi muito bom ter conhecido o Esmeraldino.

FS: O senhor lembra a formação do regional, na época em que o integrava?

IBA: Sim. Inclusive o Siles tocou com a gente, mas teve muita variação. Tocou: Zezinho Guarani, pandeiro; Osvaldo Colagrande; Israel, meu irmão; Dorival Malavasi, cavaquinho; Esmeraldino, contrabaixo; e o Diquinho, trombone, era um trombonista de orquestra que tocava com a gente. Foi no tempo dos calouros do Borba, Alfredo Borba, “Gaiola de Ouro”.

FS: Mais uma pergunta, gostaria de saber a sua motivação ao compor *Tributo a Esmeraldino Salles.*

IBA: Eu achei que deveria fazer alguma coisa por ele. E foi pouco, eu devia fazer muito mais. Eu peguei fragmentos. Não quer dizer que tenha sido plágio, absolutamente, mas foi uma homenagem que eu quis fazer. Então peguei fragmentos de cada choro dele, inclusive com uma baixaria original de *Noite no Sumaré*. Fragmentos, uma coisinha aqui, outra ali para formar um choro. E coisas minhas também para complementar.

FS: A próxima pergunta tem a ver com o reconhecimento do Esmeraldino. Já discutimos a questão do choro dele não ser tão aceito por uma parcela dos chorões mais tradicionais. Acha que tem outros fatores que contribuem?

IBA: Na realidade ele saía daquela linha pragmática de regional. E, dessa forma, o pessoal estranhava. Mesmo o conjunto que eu tocava, que era de choro puro, tradicional, estranhava: "Pô, vai tocar coisa do Esmeraldino?". Mas tem uma coisa muito bacana aí, o Orlando Silveira, quando foi para lá, gravou *Uma noite no Sumaré* com o Canhoto. Fez um arranjo todo especial, saiu a coisa mais linda do mundo. Até então, não existia essa linha de choro, o pessoal ouvia e ficava extasiado. O Orlando levou o nome do Esmeraldino para lá. Uma vez, o Horondino Silva veio para cá e disse que gostaria de conhecer o Esmeraldino. *Uma noite no Sumaré* teve uma repercussão. Com outros choros não, alguns dos choros que Esmeraldino fazia em parceria com o Orlando Silveira eram mais ou menos choros tradicionais. Mas, por exemplo, (folheando a pasta de partituras), *Brisa* já é diferente, *Caso de amor* também. (Folheando a pasta) Olha aí *Malandrinho*, choros que ninguém conhece. *Saudoso* também é um choro de linha moderna. *É isso aí bicho!* Isso era uma gíria que o Osvaldo Colagrande usava direto. O Esmeraldino fazia muita coisa e não colocava nome, o Osvaldo Colagrande colocou nome em alguns, pode ser o caso aí. Embora o Esmeraldino tenha colocado o nome em alguns choros, ele não se preocupava muito com isso. O Laércio de Freitas tocava no piano *Uma noite no Sumaré* de um jeito específico, que é como ele tocava com o Esmeraldino. Esse *Uma noite no Sumaré* gravado pelo Regional do Canhoto é um arranjo do Orlando Silveira, que ele fez pensando mais no lado regional, já simplificou muito, harmonicamente falando era mais complicado. A melodia é aquela, mas ele inventava umas harmonias, ninguém sabia do tal acorde de décima terceira ou

décima primeira aumentada. Esse acorde que o pessoal usa pra finalizar, ele já fazia, e o pessoal do regional fazia cara feia e hoje todo mundo faz.

FS: A Esmeralda, filha dele, comentou comigo que na casa deles ouvia-se de tudo na vitrola, que ele era um cara sem preconceitos. Imagino que por isso ele devia fazer essas coisas.

IBA: Ele ouvia muita música americana. O próprio maestro Luiz Arruda Paes ficava extasiado, pedia para ver o ensaio do Esmeraldino. Ele fazia aquelas harmonias malucas e o Luiz Arruda Paes dava risada, ele gostava daquilo. "Vou usar isso na orquestra!" Bons tempos…

FS: Para encerrar, eu gostaria de saber, para o senhor, o tamanho da contribuição do Esmeraldino para o choro de São Paulo.

IBA: Nem é só para São Paulo, é o Brasil todo. Todo mundo conhece Esmeraldino, é um estilo. Não existia essa palavra "Bossa Nova" nessa época, mas posso até dizer que ele seria um bossanovista do choro. Pena que não foi aceito pelos tradicionais, foi aceito muitos anos depois. E aprendi muito com ele. Obrigado Esmeraldino!

13. Balói

Entrevista realizada por telefone, no dia 9 de junho de 2020. Nelson Galeano, mais conhecido no meio do choro como Balói, era amigo pessoal de Esmeraldino e inscreveu a música *Arabiando* no II Festival Nacional de Choro da TV Bandeirantes.

Balói: Esmeraldino foi muito meu amigo, há muito tempo. Ele vinha tocar no grupo, eu sempre o chamava para tocar cavaquinho, combinava o cachê, passava lá e pegava ele. Agora para fazer shows para valer, ele fazia com o grupo dele, Colagrande, Juci, aquele pessoal todo. Juci era irmão do Lúcio e pai do Edson. O regional dele tinha o Osvaldo Colagrande, o irmão dele, Pedro. Mas eu o chamava quando precisava, às vezes ele também precisava de mim. No meu grupo, a gente tocava muita música dele.

FS: Quem era o grupo do senhor, quem eram os músicos?

B: Wilsinho de bandolim, Lázaro de violão de sete cordas, Niquinho de cavaco, Gentil de pandeiro, Tigrão também. Além do Esmeraldino, outro cavaquinho que às vezes tocava com a gente era o Xixa. Lúcio também, era o pessoal que tocava com o Esmeraldino. Esmeraldino era um bruta de um compositor, um cara bacana pra chuchu. Em 1977, nós defendemos no festival a música do Carrasqueira, *Choro triste*, tiramos terceiro lugar. No segundo festival, eu liguei para o Esmeraldino, que iríamos colocar a música dele:

– Ah não Balói, não me mete nisso, isso é tudo carta marcada, eu já vivi esse meio.

– Não é carta marcada não, ano passado nós defendemos a música do Carrasqueira e nós ganhamos terceiro lugar. E concorremos com Altamiro (Carrilho), Waldir Azevedo.

– Mas você sabe que meu grupo é difícil de reunir.

– Mas tem meu grupo.

– Então deixa eu conhecer esse grupo, ver se eles têm condições de acompanhar minha música.

– Vou ligar para eles, nos reunimos hoje então.

Aí fui pegá-lo em sua casa, levei-o para conhecer o grupo na casa de um médico, que adorava o Esmeraldino. Levei ele para ver o grupo tocando, ele gostou e passou as músicas para nós, no solfejo. Pegamos três músicas, *Arabiando* e outras duas, e começamos a ensaiar. Tinham três violões: Capelinho de seis cordas fazendo terças com o Lázaro de sete cordas. Aqueles baixos, tudo em terças, estava lindo pra chuchu. Eu fiz um violão de apoio, junto com o Niquinho de cavaquinho, Gentil de pandeiro e Wilsinho de bandolim, e o Esmeraldino pegou o contrabaixo. Nós gravamos as três músicas no estúdio, inclusive quem pagou foi esse médico, um tal de Roberto. Quando ouvi a gravação, falei para o Esmeraldino:

– Nós estamos entre os cinco, a música está linda, os violões, está tudo lindo, lindo, lindo, aqueles baixos em terças.

– E se nós ganharmos, como fazemos?

– O Carrasqueira fez assim: ele pegou metade do prêmio e a outra metade ele dividiu entre os seis membros do grupo.

– Ah tá, tudo bem!

E a música classificou. Eu que fiz tudo, ia buscar ele na casa dele, ia levar ele na casa dele.

FS: Mas o senhor não tocou no dia, foi o João Macacão e o Colagrande.

B: Aí você vê como é. Quando eu vi, a Bandeirantes me ligando, eles me tiraram porque eu já havia defendido a música do Carrasqueira. Porra, já estava há dois meses ensaiando a música dele, gastei dinheiro, gastei gasolina e a música estava muito bonita.

FS: Era uma regra da Bandeirantes, que os músicos não podiam defender mais de uma música?

B: Mais ou menos, porque quem veio me cortar foi o Esmeraldino. Ele viu a chance de ganhar e ficar com tudo, o prêmio era alto, aí eles inventaram essa história. Enfim, acabaram tirando o meu grupo, Bachorando, mas no dia da apresentação eles estavam sem bandolim. O bandolim deles se machucou em um acidente e não tinha outro, só o Wilsinho sabia tocar aquela melodia. A Bandeirantes o dia inteiro me ligando para mandar o Wilsinho, senão a música não seria apresentada, já que outro músico não conseguiria pegar a música tão em cima da hora. No final. eu pensei "sabe de uma coisa, não em homenagem ao Esmeraldino, mas à música, que eu gosto muito, e ficou muito bonita, vai o Wilsinho então". Pegaram terceiro lugar também. Eu tenho certeza que se meu grupo tivesse tocado a gente ganhava aquele festival em primeiro lugar, estava muito lindo, um trabalho rico, tudo redondo, aquele peso bonito, gostoso, mas tudo bem. Depois o Esmeraldino ficou meio assim comigo. Mas um dia ele apareceu no nosso ensaio, ficou de longe nos olhando. Eu falei:

– Esmeraldino, não fica aí não, entra, você é de casa, não esquenta não.

– Fiquei sem graça.

– Não tem que ficar sem graça, tudo bem. Não esquenta a moringa não.

Aí ele ficou lá brincando com a gente, ele sempre ia lá onde a gente ensaiava, na Vila Ipojuca. Um dia ele me ligou:

– Balói, estou sozinho em casa, está me acontecendo uma coisa estranha, rapaz.

– O que você tem de coisa estranha?

– A minha boca está amortecendo, parece que está entortando.

Aí liguei rapidinho para o Roberto correr no Esmeraldino que ele estava tendo um derrame. O Roberto o levou para o hospital, o Esmeraldino ficou lá um tempo, até fui visitá-lo com a minha mulher. Conversou comigo, com a boca meio torta, mas infelizmente um tempo depois foi embora o Esmeraldino. Eu gostava dele, fiz ponta em duas novelas da Tupi. A Tupi ligou para ele para fazer uma ponta de bêbado que estava no bar com violão, e ele me indicou.

Aí a Tupi me ligou e eu fiz o papel, aqueles bêbados na novela cantando, fazendo uma serenata para a esposa de um deles, já que era aniversário dela. Ele também já me indicou para tocar com o Rago, eu de violão e o Xixa de cavaco. O Xixa também era amigão, estava sempre comigo. Todos eles eram meus amigos, Osvaldinho da Cuíca também. Se precisava de qualquer coisa podia contar com eles.

FS: Existem relatos descrevendo o Esmeraldino como um cara sério e tímido e outros dizendo que ele era muito brincalhão. Como foi a sua convivência e amizade com ele?

B: Um cara muito bacana, simples como todos os músicos. Sempre sorridente, um cara de bem com a vida. E um bruta de um músico, um bruta compositor. Ele tinha muita música, o Colagrande conhecia tudo. Eles faziam muita música juntos. O Colagrande entrou naquela do Esmeraldino, naquelas jogadas diferentes. O Colagrande fazia uns baixos complicados, eu adorava ele tocando, ele fazia uns baixos diferentes e uma firmeza naquela baixaria. Quem gostava muito dele era o Dino Sete Cordas. Gostava de ver o Colagrande tocar, por causa da diferença que ele tinha em relação aos outros. A jogada do Colagrande era a jogada do Esmeraldino, aqueles baixos sincopados. O Esmeraldino era cercado só de gente boa. Tive amizade com todos eles e, para mim, o Esmeraldino era um grande compositor. A única rusga que ficou foi essa do festival, mas depois passou. O mais importante é que a música está sendo tocada e já foi gravada por um monte de gente. Eu fico contente que ela está aí por minha causa. Já vi até orquestra tocando essa música. Igual o *Choro triste,* do Carrasqueira, era uma música que só aquele pessoal, tipo o Izaías, que tocava. Mas quando ela entrou no festival, ficou bem mais conhecida. Fico muito contente em saber que fiz parte da história desse pessoal, conheci muita gente: Jacob, Pixinguinha, Altamiro Carrilho. Altamiro foi grande amigo meu.

FS: O senhor já respondeu praticamente tudo que eu gostaria de saber, mas queria saber na visão do senhor o legado que Esmeraldino Salles nos deixou.

B: Todas as músicas dele, infelizmente quem tinha isso era só o Colagrande. Então nem todas as músicas foram gravadas. Eu sinto de não terem gravado todas. O Colagrande chegou a gravar aquele disco com o Gian Correia.

FS: O Pingo.

B: Sim, quem colocou esse apelido nele, fui eu. Nesse disco, tem muita música do Esmeraldino, foi o único que fez algo assim. Porque a música do Esmeraldino é bonita, mas é difícil de tocar, as harmonias são complicadas. Mas eu sinto de não gravarem tudo, porque merecia. O Izaías conhece muita coisa, também trabalhou com ele. O Bachorando tocava só uma meia dúzia de músicas. Ele era um músico diferente dos outros. Aquilo que o Colagrande fazia, você precisava ensaiar muito para fazer igual. Eles tinham que gravar. Mas o Esmeraldino não se preocupava com isso, ele até tinha amigos que poderiam viabilizar. Mas acho que ele não chegou a gravar nenhum disco autoral.

FS: Não tem, até peguei uma gravação do João Macacão, mas é um disco caseiro, que o Colagrande gravou em casa. Tem também um 78 rotações com o Esmeraldino solando no banjo, mas nem são composições dele. Mas disco dele, tocando as próprias músicas realmente não tem.

B: Não tem, eu sinto muito por isso. Porque foi um dos melhores regionais de São Paulo, muito certinho, muito bonito, mas não gravaram nada. Mas também, aquele tempo era difícil. Eles eram acompanhantes, acompanhavam cantores, calouros. Meu grupo Bachorando também, nós também tínhamos composições, mas nunca gravamos um disco nosso. A gente não se preocupava com isso, não tinha nem como fazer. A gente não tinha dinheiro nem para pensar em fazer uma gravação. Hoje o cara faz uma gravação na casa dele. Hoje está muito fácil de gravar. Naquele tempo, o estúdio era caríssimo.

FS: Como a gravação de um disco era muito cara, acredito que o Esmeraldino nunca alimentou esse sonho.

B: Não tinha como, mesmo que juntasse o dinheiro de todos os membros do grupo, não pagava uma gravação.

FS: Até para gravar uma música para o festival vocês precisaram de apoio financeiro, imagina para gravar um disco inteiro.

B: Era muito difícil. Eu cheguei a gravar um disco com o Zé Festa, *Chorões da Paulicéia*[25]. Faz muito tempo, nos anos 1970. Eu também não tinha condição de gravar, mesmo tocando com Altamiro, essa galera, o cachê era baixo.

FS: Se não tinha um empresário, alguém bancando, a coisa não acontecia.

B: Eu tinha empresário, por isso a gente trabalhava bem, mas o dinheiro era pouco. Mesmo o cachê que eu ganhava no SBT era mixuruca: 500 paus cada um, dava pra fazer a feira só. Por isso nunca vivi da música, eu tenho minha tapeçaria lá na Frei Caneca. Sempre fui tapeceiro, desde a época que a tapeçaria ali da Frei Caneca, Augusta, era muito boa. Eu ganhava dinheiro na tapeçaria. Mas quando eu precisava tocar, deixava um funcionário no meu lugar e ia embora. Tinha as viagens, deixava o serviço já esquematizado. Era a minha principal fonte de renda, graças a Deus consegui sustentar quatro filhos, todos formados, nenhum deles é músico. Só meu neto que toca contrabaixo, começou comigo tocando cavaquinho com dez anos.

FS: Balói, agradeço demais a ligação. Espero que essa pandemia acabe logo para a gente marcar um café para eu ouvir essas histórias.

B: Pois é, eu não tenho tocado muito violão. Minha sobrinha, que canta, me convidou para uma *live*. Não sei ainda se vou fazer, mas estou com vontade, chegamos a ensaiar duas músicas: *Folhetim* do Chico Buarque e *João e Maria*.

FS: Me avisa aí, quero assistir.

B: Não, se eu fizer, você vai fazer o acordeon rapaz!

FS: Vai ser uma honra!

---

25 José Festa era trombonista e lançou o referido álbum em 1976, independente e distribuído pela gravadora e editora Crazy, de São Paulo. Fonte: https://www.toque-musicall.com/?p=52. Acesso em: 1 ago. 2021.

14. Depoimentos de músicos que homenagearam Esmeraldino em suas composições

Quando entrevistei Gian Correa, Izaías Bueno de Almeida e Laércio de Freitas, perguntei sobre suas composições em homenagem a Esmeraldino e os deixei bem à vontade para falar o que consideram relevante sobre elas. Mas me veio a ideia também de registrar as falas de outros compositores ainda vivos que também fizeram homenagem a ele. Gostaria de entrevistar todos, mas diante do tempo limitado e da dificuldade de encontrar as pessoas presencialmente devido à pandemia do Coronavírus (2020 e 2021) tive a ideia de entrar em contato pelo *whatsapp* e pedir a cada um deles um pequeno depoimento em áudio ou texto falando sobre suas composições. Pedi para todos que falassem aquilo que considerassem relevante sobre suas composições, seja no aspecto mais técnico ou de maneira mais abstrata, para ficarem à vontade.

14.1. Fábio Peron: 22 de janeiro de 2021

O projeto Esmê, na verdade, foi uma ideia que tive de fazer um projeto com o Gian e a gente sentou para conversar porque nunca tínhamos feito um projeto juntos. Sentamos para trocar ideia e deixar a conversa fluir. Lembramos do Esmeraldino, até porque o Gian já tinha gravado um disco (quando ainda tocava cavaquinho) de composições do Esmeraldino e do Colagrande. E pensamos que Esmeraldino tinha uns choros muito legais, modernos, poderia ficar bacana. Começamos a falar do Esmeraldino e nos demos conta de que estava próximo da data de seu centenário. Aí falamos: "vamos nessa!". Pensamos se a gente fazia com regional de choro, mas o cara fazia umas coisas tão modernas, vamos sair um pouco do óbvio. Aí, falamos no Mehmari, já que tanto eu como o Gian tínhamos projetos separadamente com ele. Ele topou e sugeriu chamar o Fernando Amaro de bateria, já que é para ser diferente, vamos ser "diferentões". O Fernandinho topou na hora! Sentamos para conversar um dia e o Mehmari deu a ideia dos choros-resposta. A princípio, a ideia original era gravar só composições do Esmeraldino, mas o Mehmari sugeriu de compormos choros-resposta aos choros do Esmeraldino. Adoramos a ideia! Eu, o Gian e o Mehmari, cada um fez um individualmente e compusemos um em parceria. Eu fiz o *Choro resposta ao Arabiando*. A primeira frase da minha composição é a melodia do fecho do A (solfeja). Aí vou usando vários motivos melódicos do choro ao longo da minha composição. O *Choro resposta ao Sumaré* fizemos em parceria, eu, Gian e Mehmari. O Gian fez a primeira parte, mandou para o Mehmari, que devolveu com a segunda, que me mandou e eu devolvi com a terceira. Acho legal essa coisa de ver como cada

um entende a música, quais os traços marcantes que cada um escolheu na sua própria composição. Fiquei bem feliz com o resultado!

14.2. André Mehmari: 22 de janeiro de 2021

Bom, essa coisa do choro resposta é uma ideia que eu dei lá no começo do projeto para a gente não fazer apenas meras releituras das músicas, mas também comentários composicionais sobre os choros do Esmeraldino. E também fazer choros colaborativos, que é uma coisa muito rara de se ver. Um faz a primeira, outro faz a segunda, enfim, essa ideia dos músicos interagirem não só na interpretação, na performance, mas também na caneta, na escrita. Então eu fiz a segunda parte do *Choro resposta ao Sumaré*, que eu te mandei o rabisco e compus a *Valsa resposta ao Novato*. A ideia nessa valsa-resposta foi fazer um contraste absoluto com o espírito da original, que é um choro rápido, bem balançado, e eu fiz uma valsa contemplativa, modulante, com essa harmonia que vai flutuando, nunca define uma tonalidade, que é uma coisa que gosto muito nas minhas composições, trabalhar essas harmonias sinuosas. E adoro compor valsas também. Essa valsa ficou bem jazzística, até pela bateria do Fernando Amaro, que trouxe bastante essa cor. E fecha o disco de uma maneira catártica, com o *dó* grave do piano, a quarta aumentada… Acho que ficou interessante fechar o disco daquela maneira. É um projeto que tenho muito carinho, os meninos são todos brilhantes e foi muito legal a gente ter feito esse disco em homenagem ao Esmeraldino que merece muito e é um compositor tão interessante, tem uma obra tão singular e com uma assinatura tão própria.

14.3. Felipe Soares: 22 de janeiro de 2021

Um rolê na Aimberê é um choro que compus, em 2016, em homenagem ao Esmeraldino Salles, sob influência do Laércio de Freitas, pianista e compositor, que foi um dos meus professores mais importantes e foi quem me apresentou inicialmente o universo musical do Esmeraldino Salles. O título faz menção a *Uma noite no Sumaré*, que é um dos choros mais conhecidos do Esmeraldino Salles em parceria com Orlando Silveira. Esse choro é inspirado na rua em que fui criado e vivi por muitos anos, a Rua Aimberê. O motivo melódico inicial da parte A se originou a partir do número da minha casa: 1598 deu origem ao motivo inicial em quintas. Enfim, é um choro de duas partes, assim como a maioria dos choros do Esmeraldino. É um choro divertido, que apresenta algumas ferramentas rítmicas e harmônicas que o Esmeraldino gostava de utilizar, como convenções, o acorde menor com a sétima maior, que ele usou em diversas ocasiões. Acabou se tornando também uma homenagem ao próprio

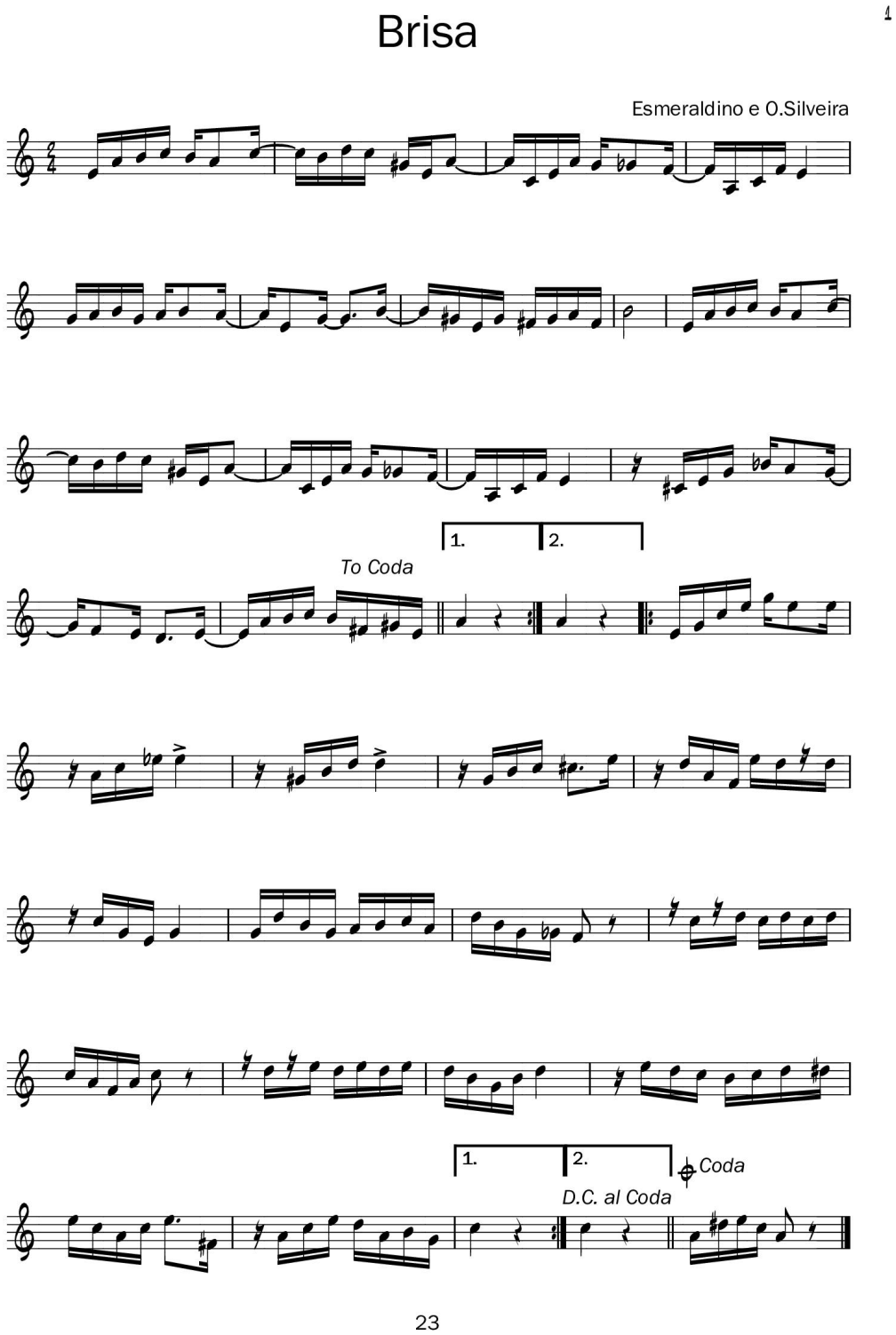
Laércio porque foi gravado por uma formação que eu fiz parte na época, o Pirambeira, que se dedicava ao repertório de compositores mais contemporâneos do choro, principalmente o Laércio, mas também Esmeraldino, Maurício Carrilho, Moacir Santos, e outros. Esse conjunto gravou no mesmo ano, em 2016, a composição, até hoje a única gravação e pretendo, em breve, gravar em meu novo álbum um novo arranjo dessa música.

14.4. Wanessa Dourado: 25 de janeiro de 2021

Quando comecei a estudar choro, estudava muito mais Pixinguinha e Jacob. E quando comecei a estudar o Esmeraldino, comecei a ouvir, me pegou muito nesse lugar, principalmente das aberturas, as extensões. Porque eu comecei a ouvir e achava maravilhoso ter essas extensões no choro. Então quando eu comecei a compor, que foi bem nessa época também, me veio a melodia inteira. E se for ver, a parte A parece a música *Uma noite no Sumaré*, lembra um pouco esse clima porque era a música dele que eu mais estudava. Tanto, que ganhei o Concurso Nabor Pires Camargo por conta dessa música. Ela tem um pouco de *Uma noite no Sumaré*, foi baseada nela, mas a parte B já tem outras extensões, mudanças de acorde, que foi a forma que eu encontrei para prosseguir a composição, mas mesmo assim me veio o Esmeraldino nessas frases também. Não pensei esteticamente, em todas as aberturas que ele faz. Mas na hora que me veio esse tema, já pensei que era influência do Esmeraldino, com certeza, de ouvir e tocar algumas coisas. É meu jeito de enxergar e como enxerguei nessa época a música dele, com mais aberturas, um choro mais moderno.

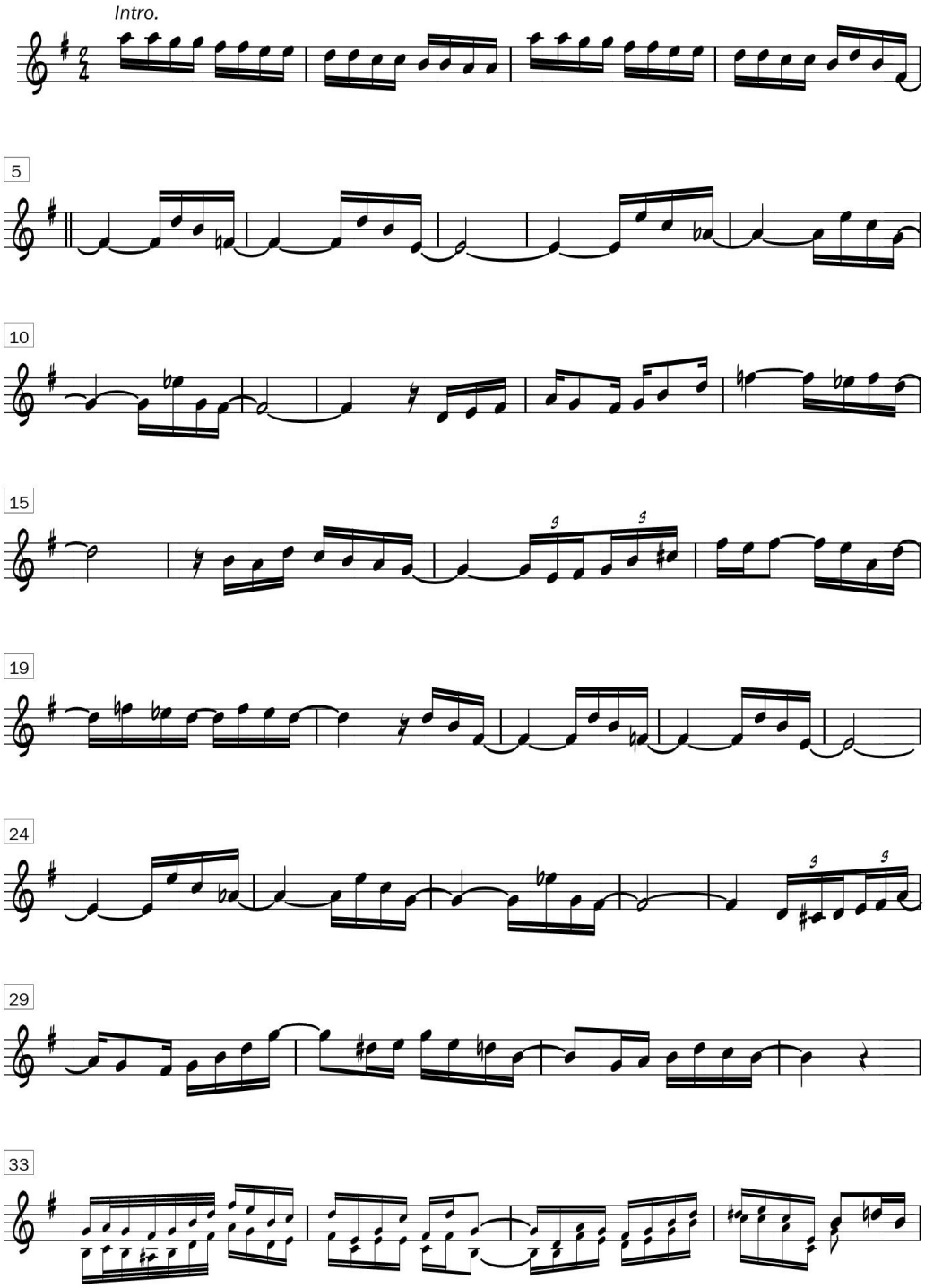
ANEXO II: PARTITURAS

1. Acervo pessoal de Izaías Bueno de Almeida

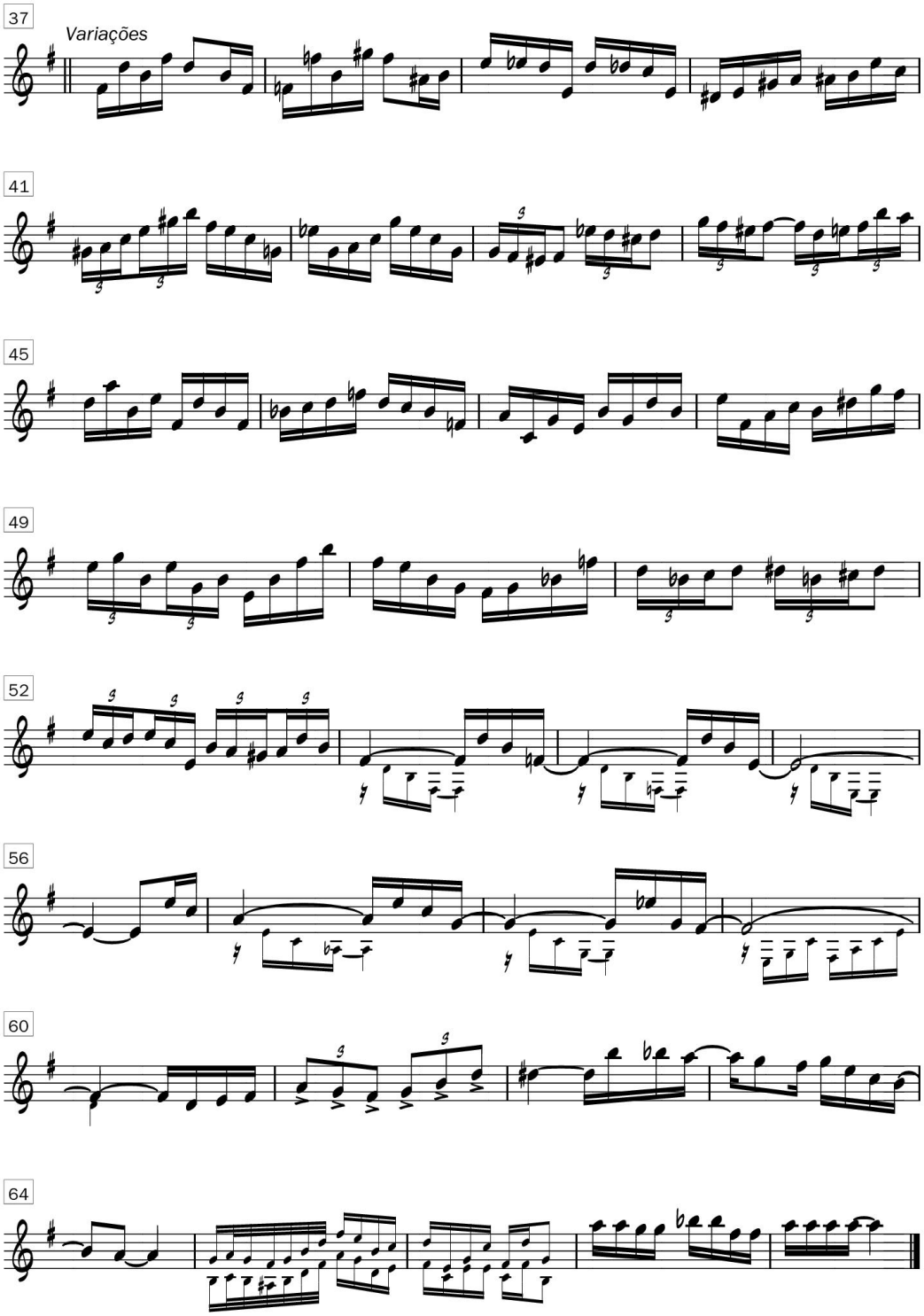


Choro pobre

Esmeraldino Salles



2



Malandrinho

(Saia dessa)

Esmeraldino Salles

A

5

10

15

20

25

30

To Coda

B

2

36

40

45

50

55

60

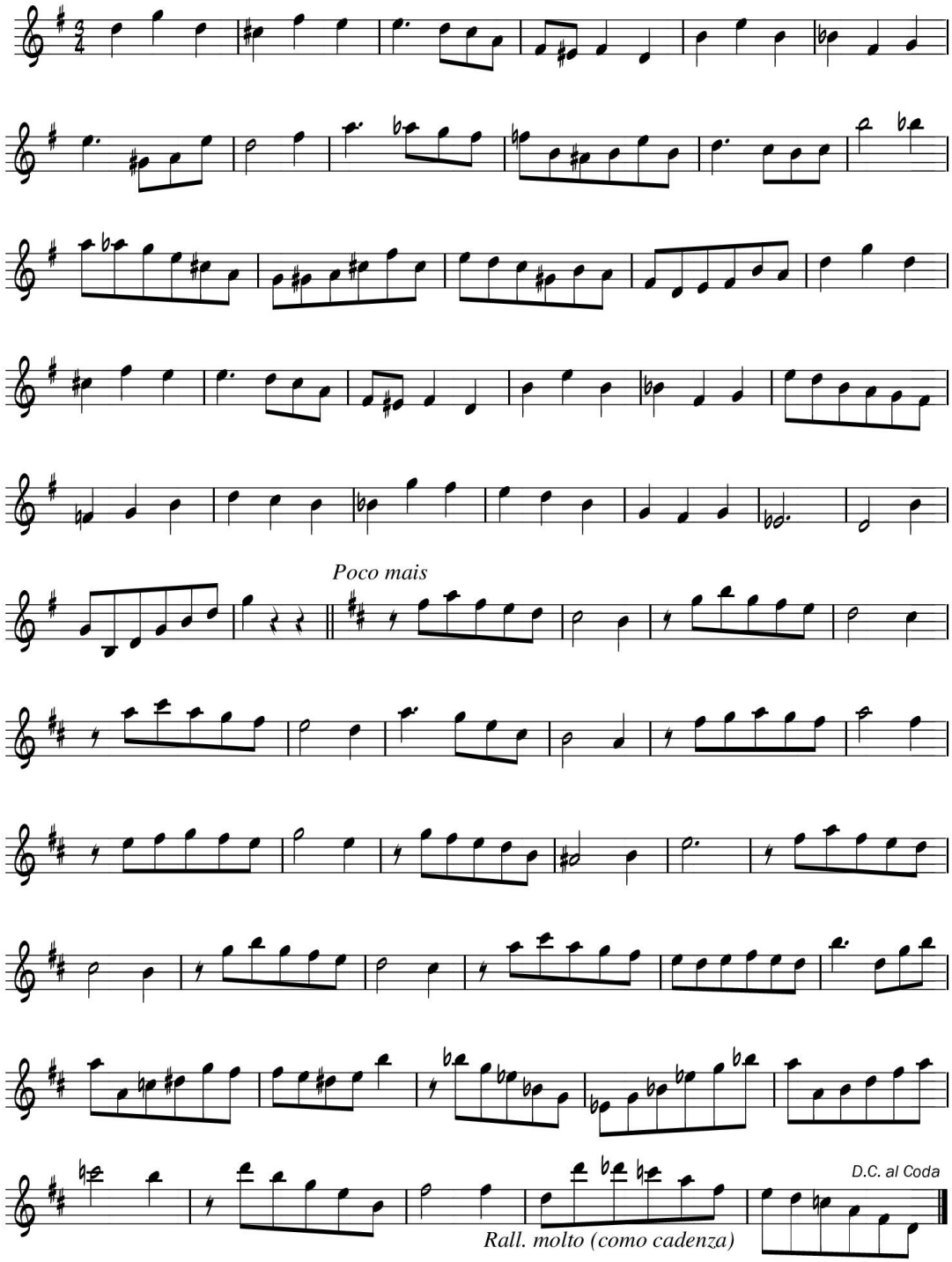
D.S. al Coda

65

Coda

Quando a saudade chegar

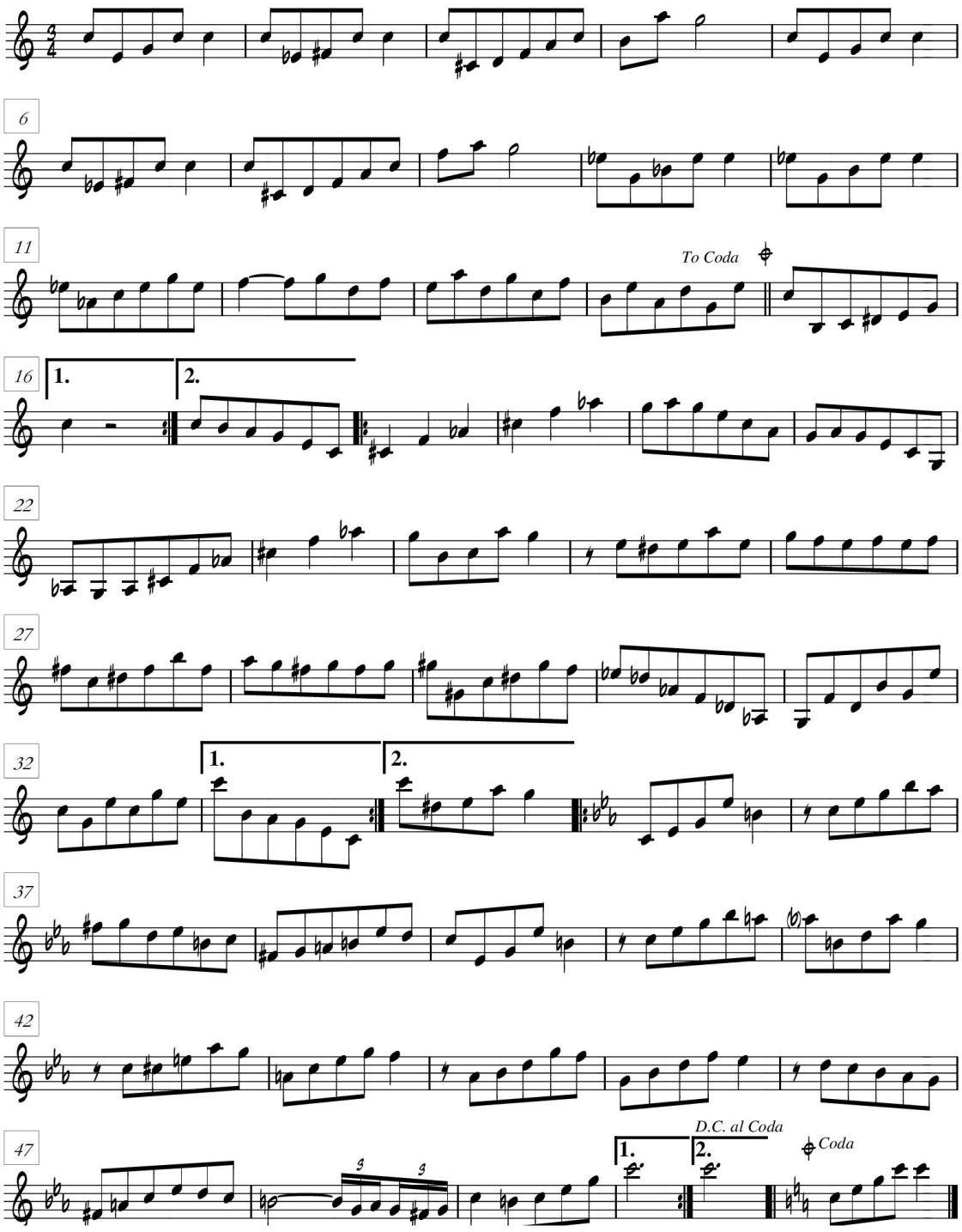
J.D.Carrasquerira e
Esmeraldino Salles



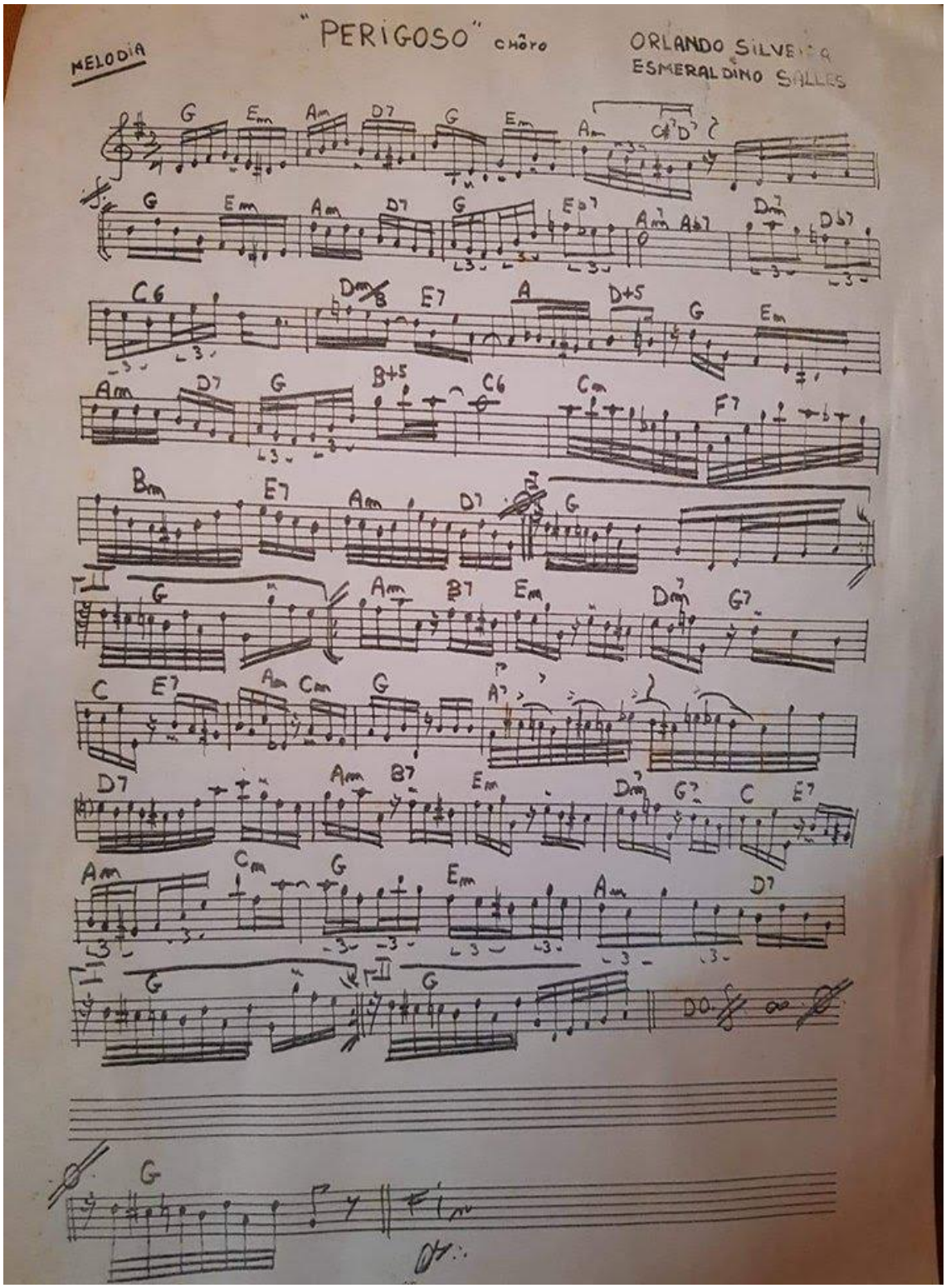
Valsa breve

Dedicada ao Antonio Dauria e ao
seu tradicional Conjunto Atlântico

Esmeraldino Salles

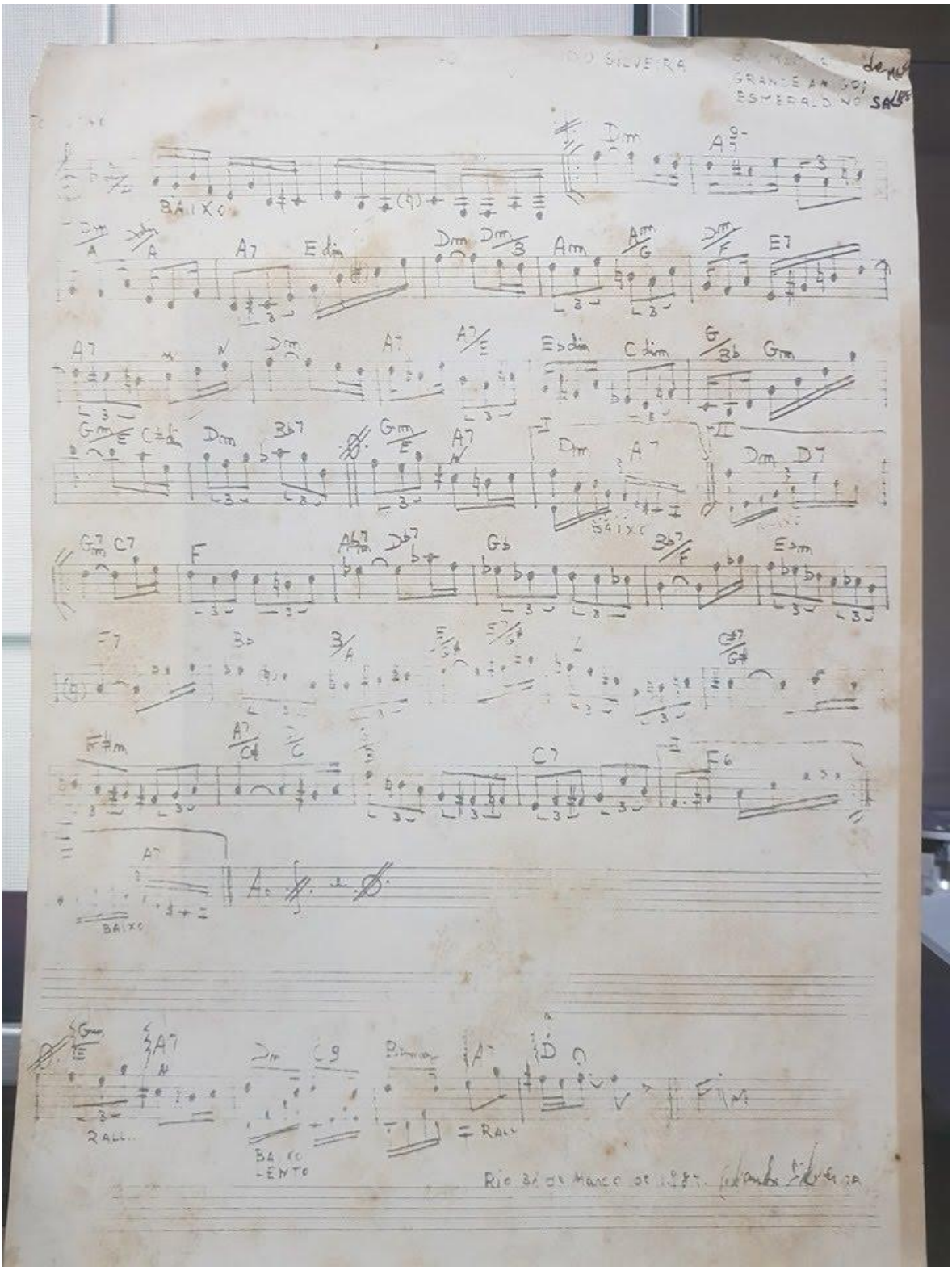


2. Manuscritos

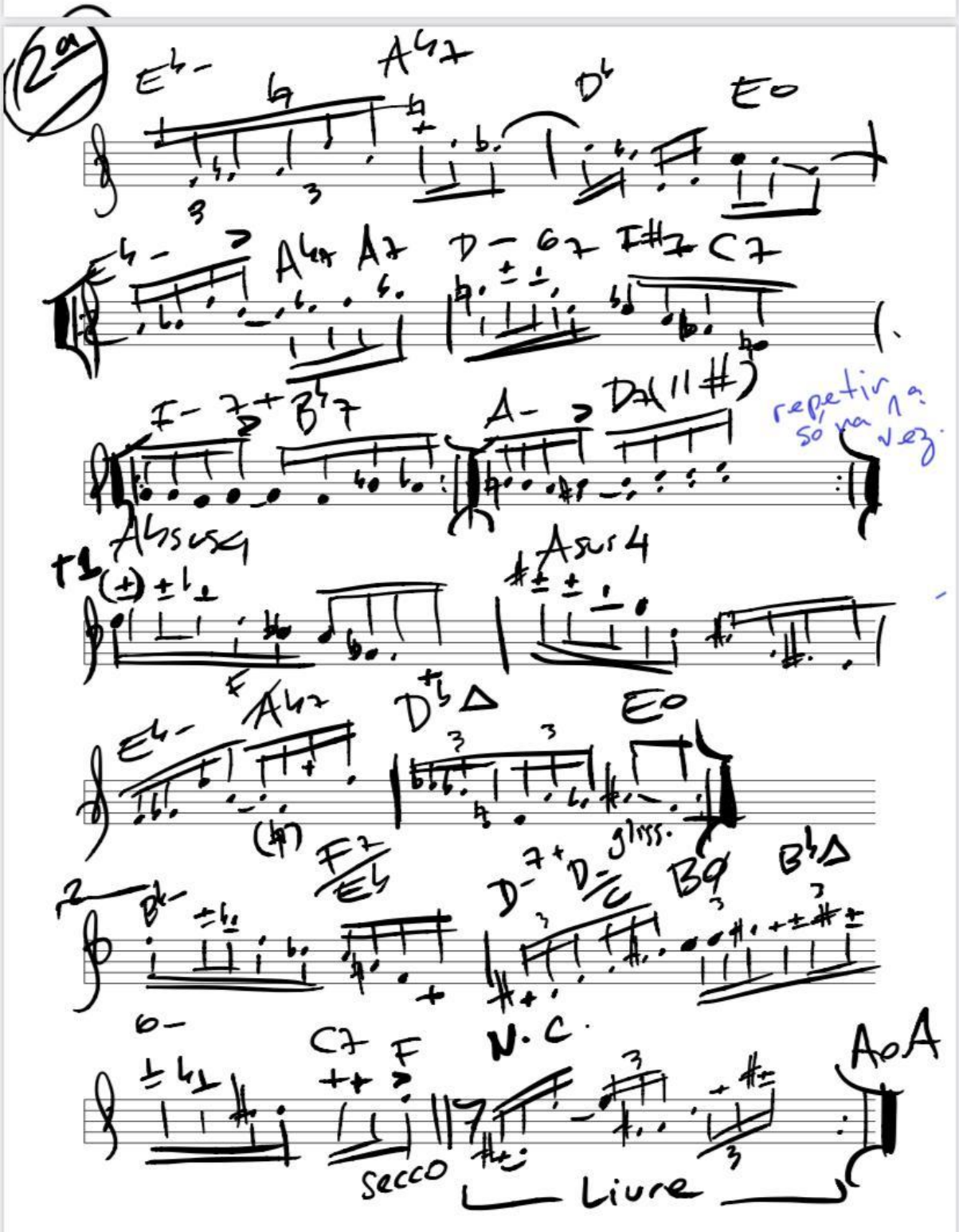


Manuscrito de *Perigoso* de Esmeraldino Salles e Orlando Silveira, caligrafia do próprio Orlando Silveira. Gentilmente cedida por Celso Almeida

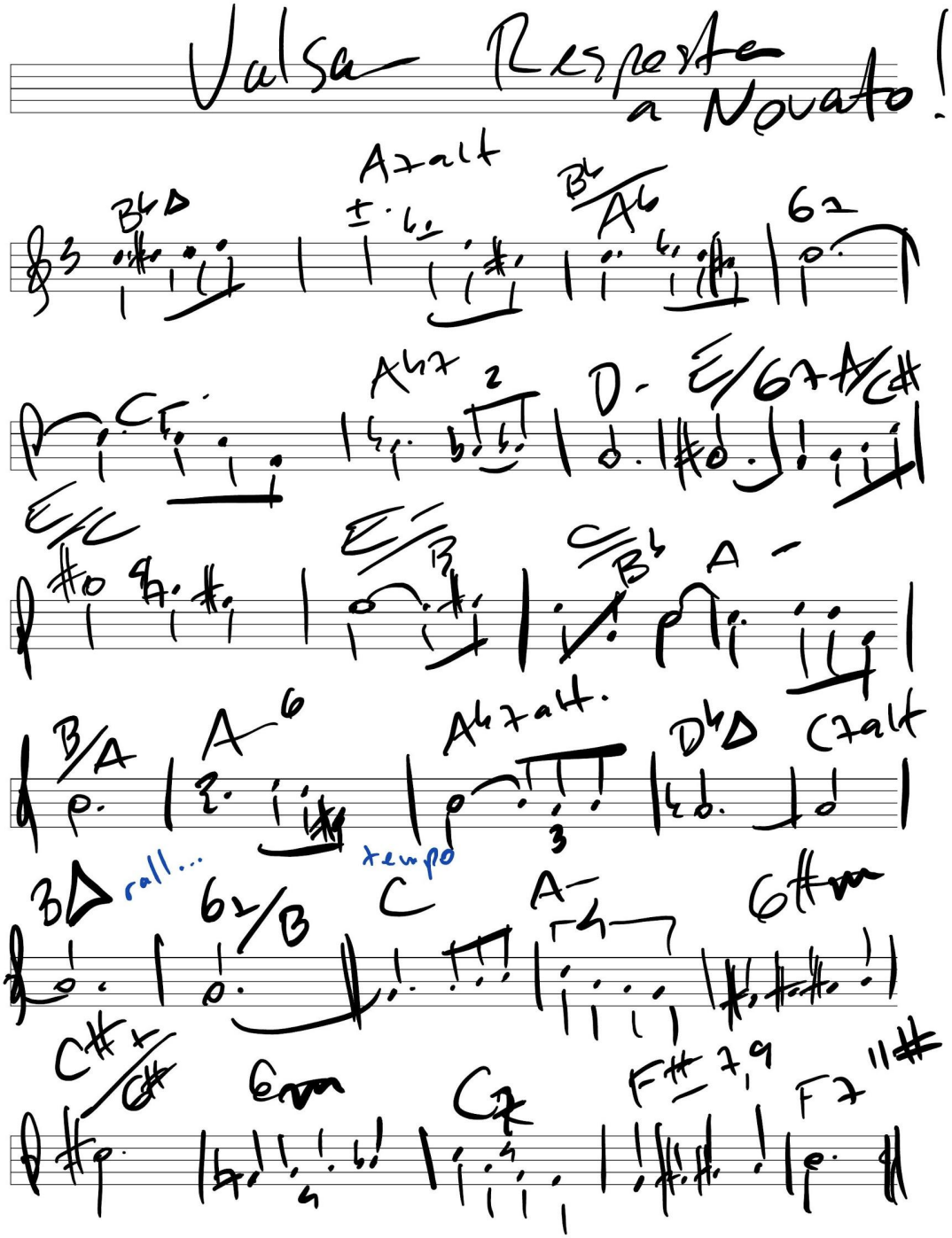
3. Homenagens a Esmeraldino

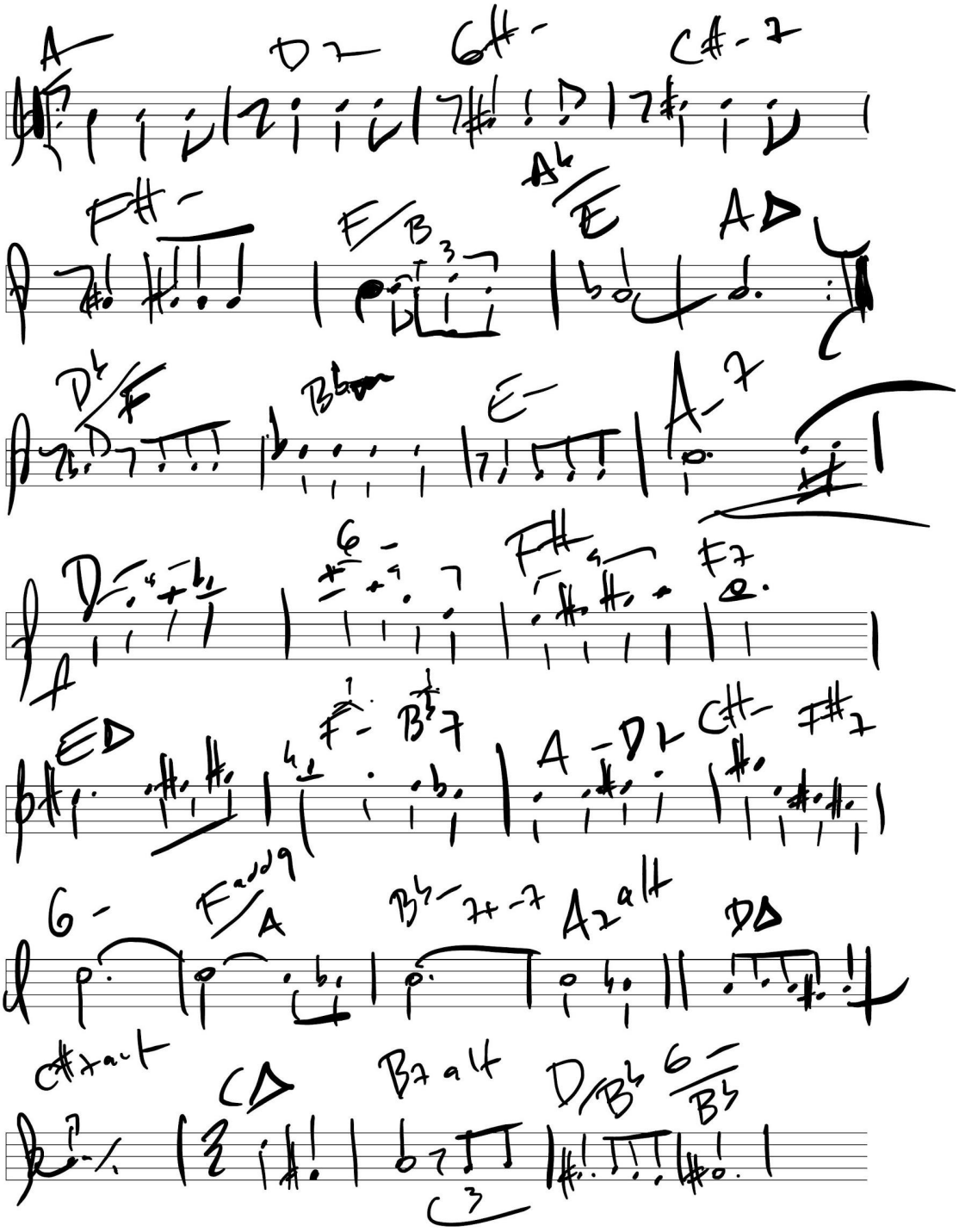


Manuscrito de Orlando Silveira da música *Oh meu amigo*, gentilmente cedido por Celso Almeida

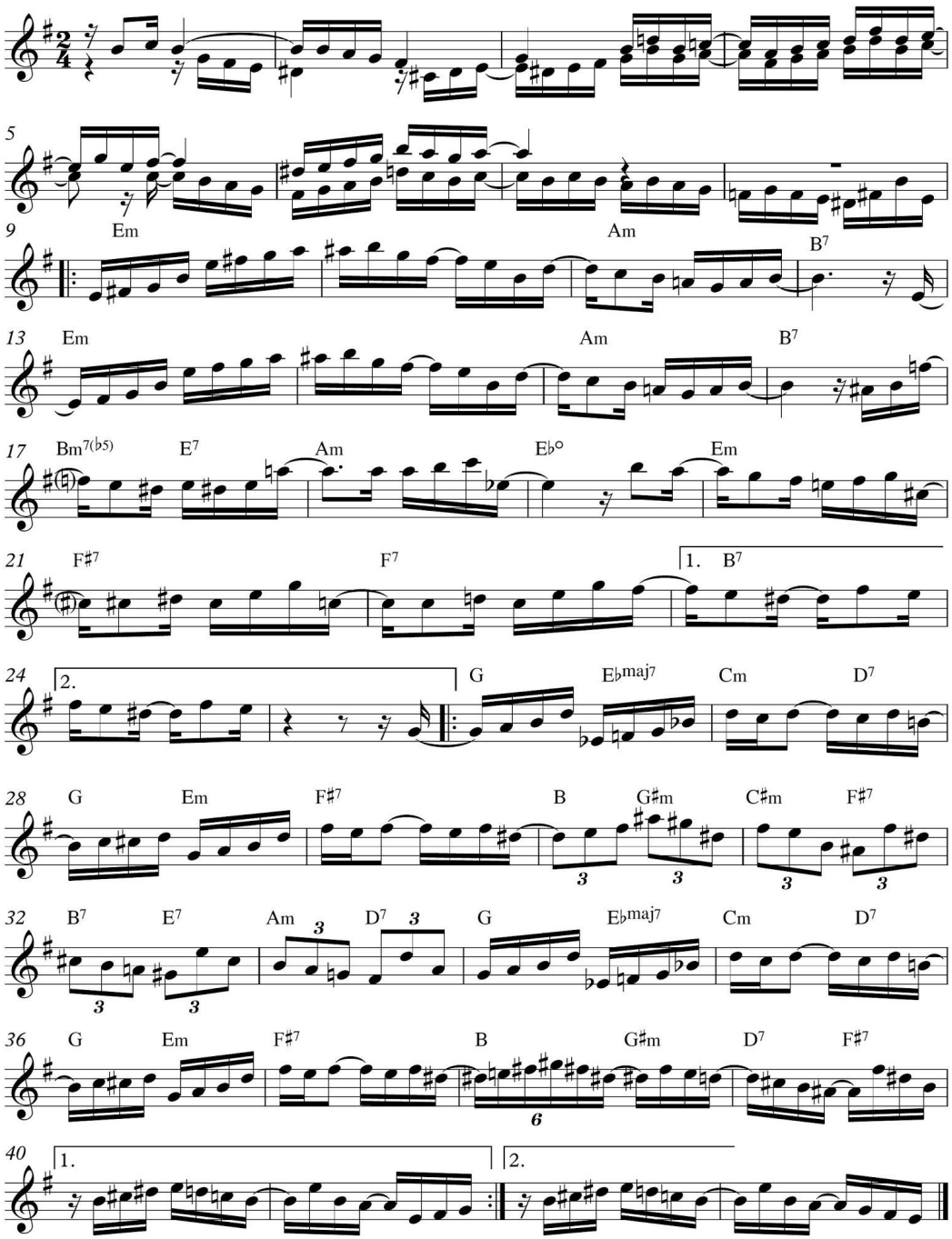


Manuscrito de André Mehmari da segunda parte de *Choro Resposta ao Sumaré*


Valsa Resposta a Novato!
rall...
tempo



Manuscrito de André Mehmari, de *Valsa resposta ao Novato*



Partitura da música *Com Esmero* editada pela própria compositora, Wanessa Dourado

ANDANTE

♩= 100

AO NOSSO AMIGO ESME

— chôro —

1

Gm7

Em5-

Am7

D7

Dm5-

G7 9-

Cm7

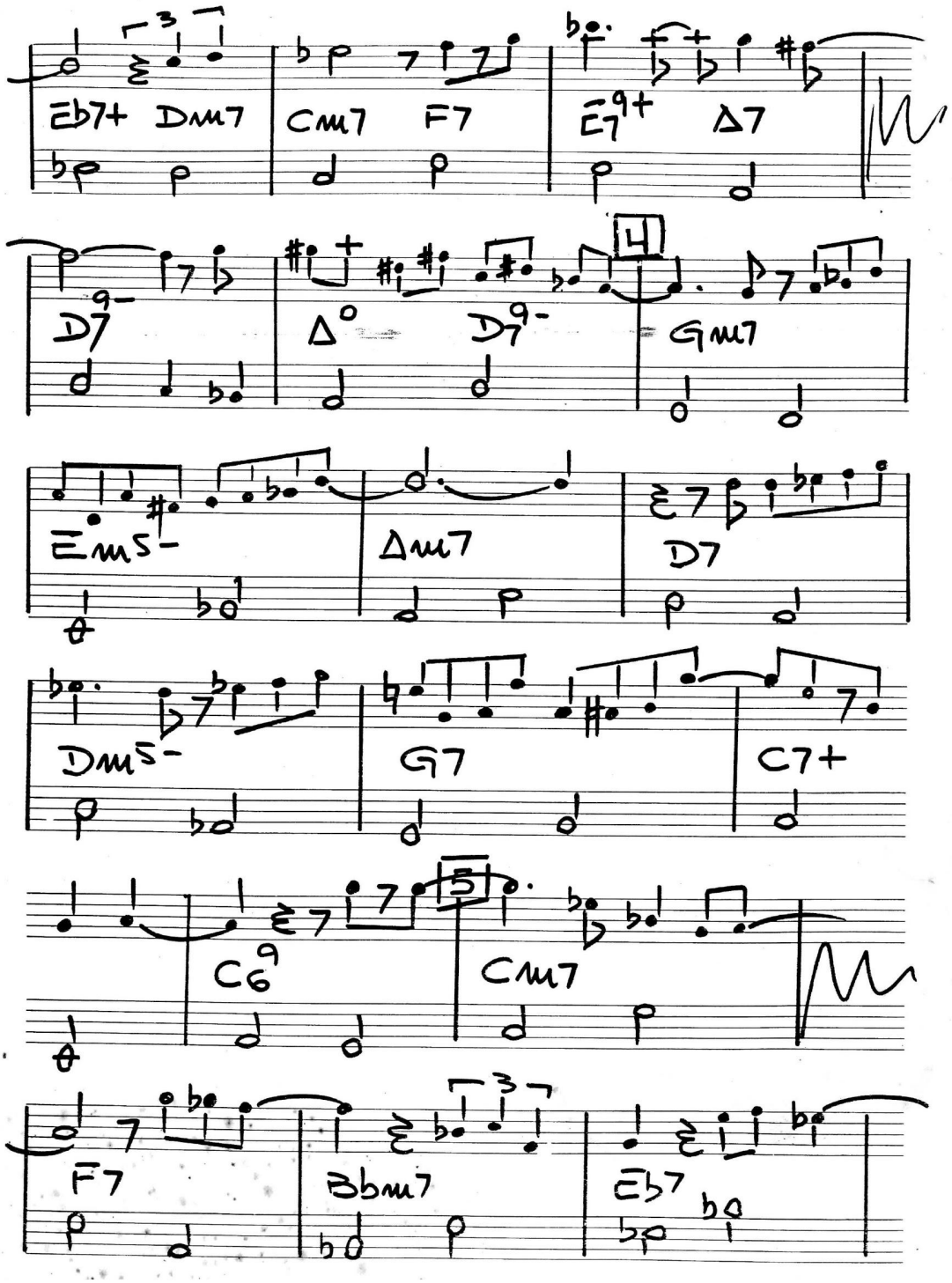
Cm7

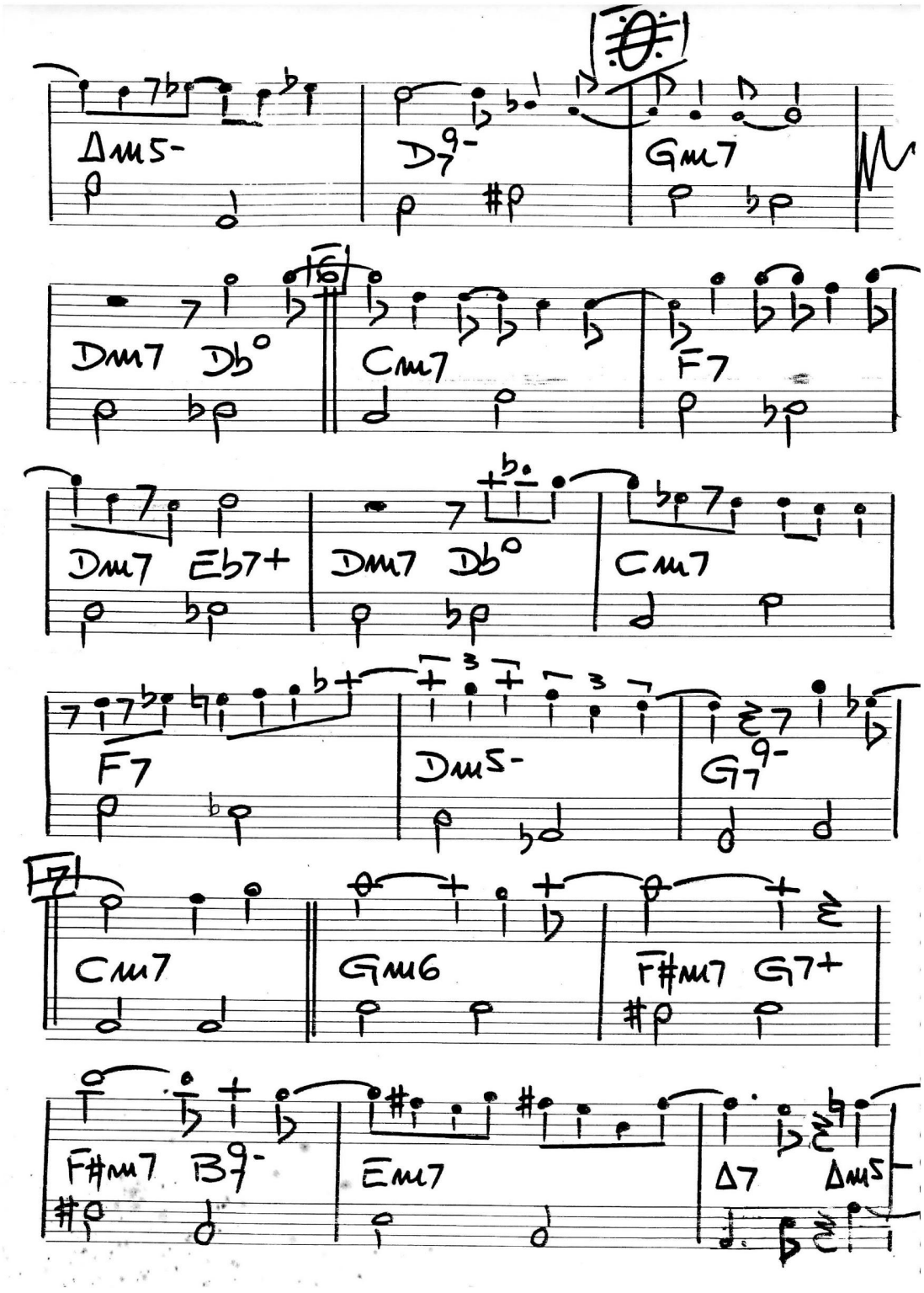
3

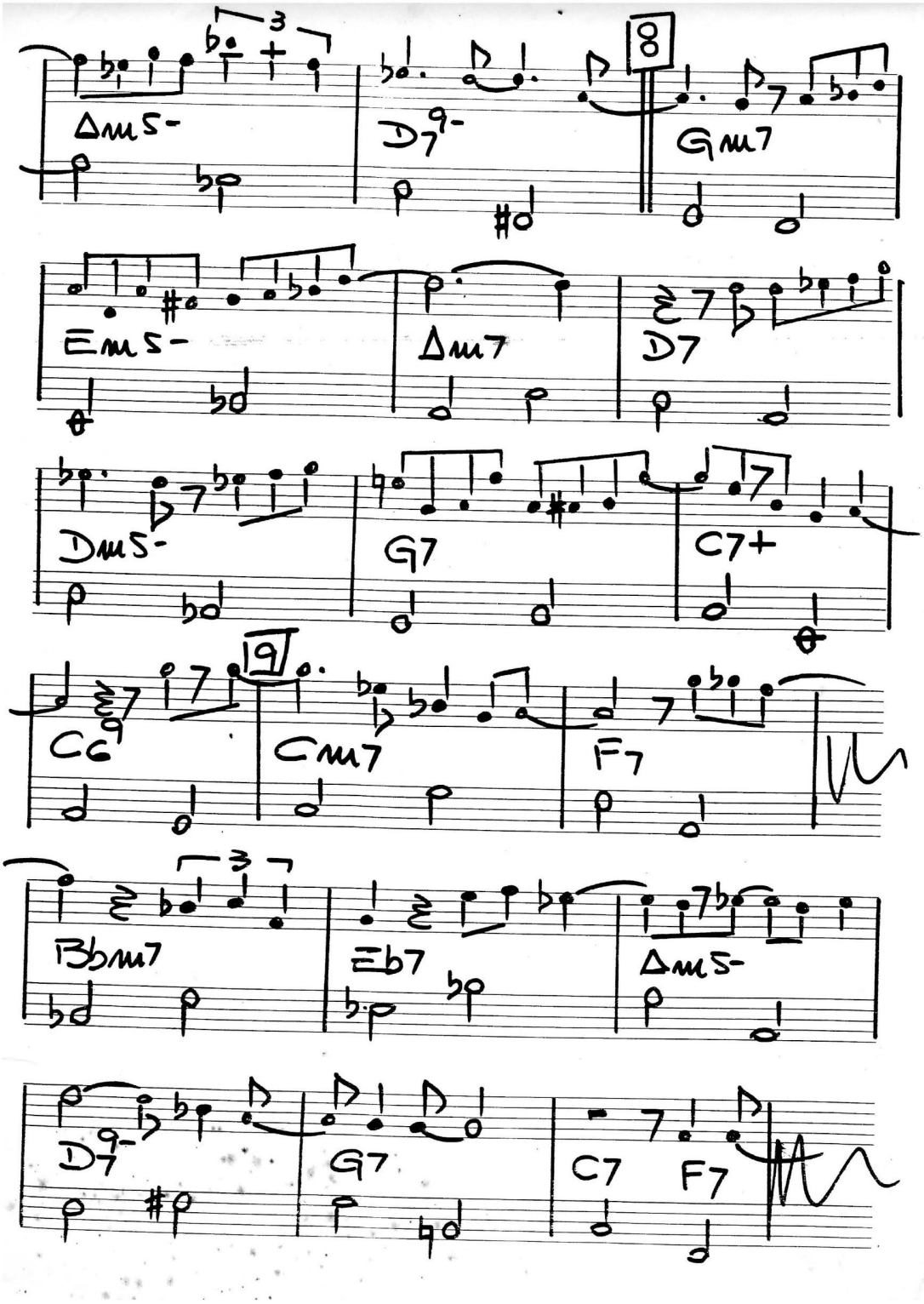
Cm7

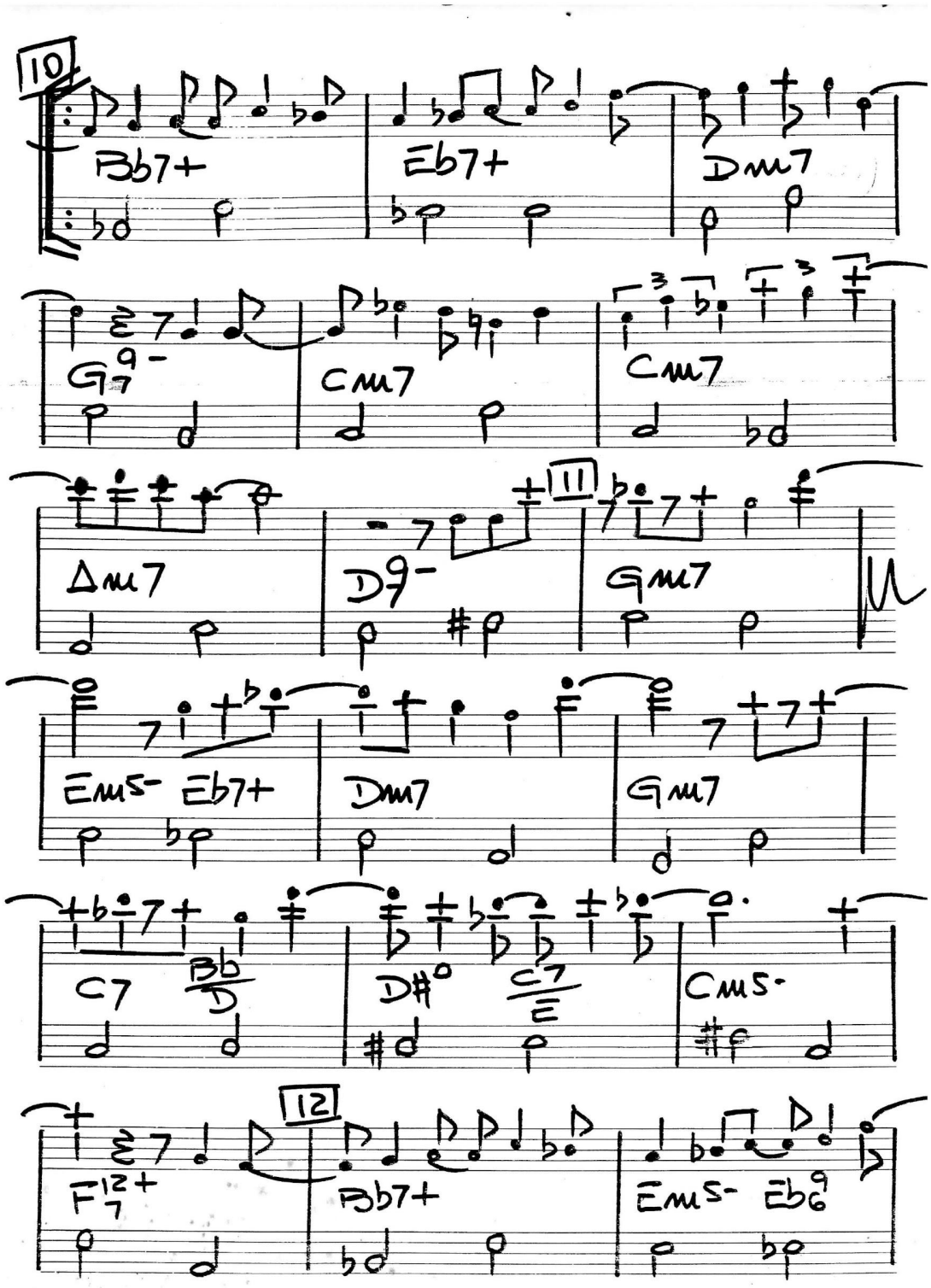
F7

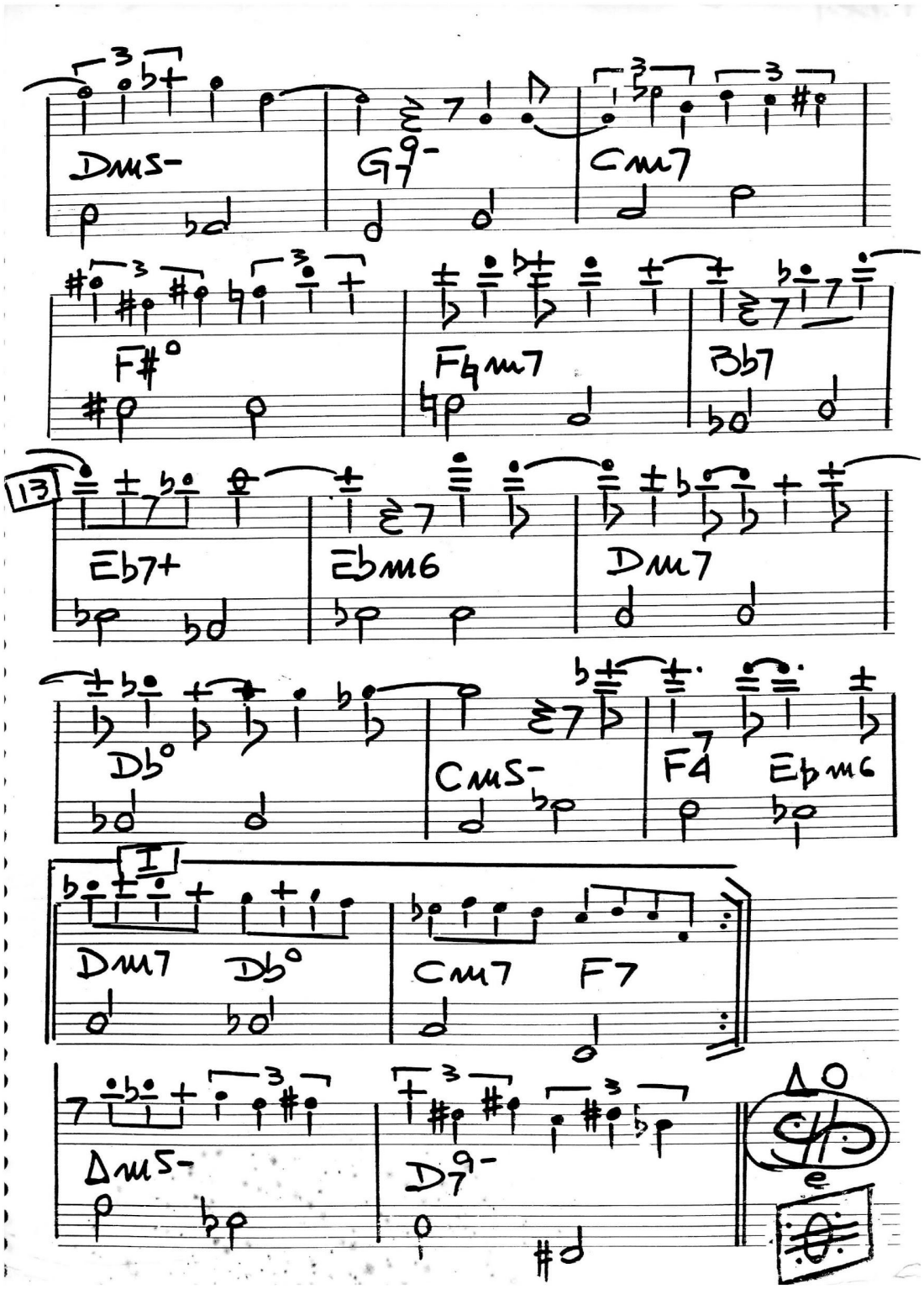
Bb7+

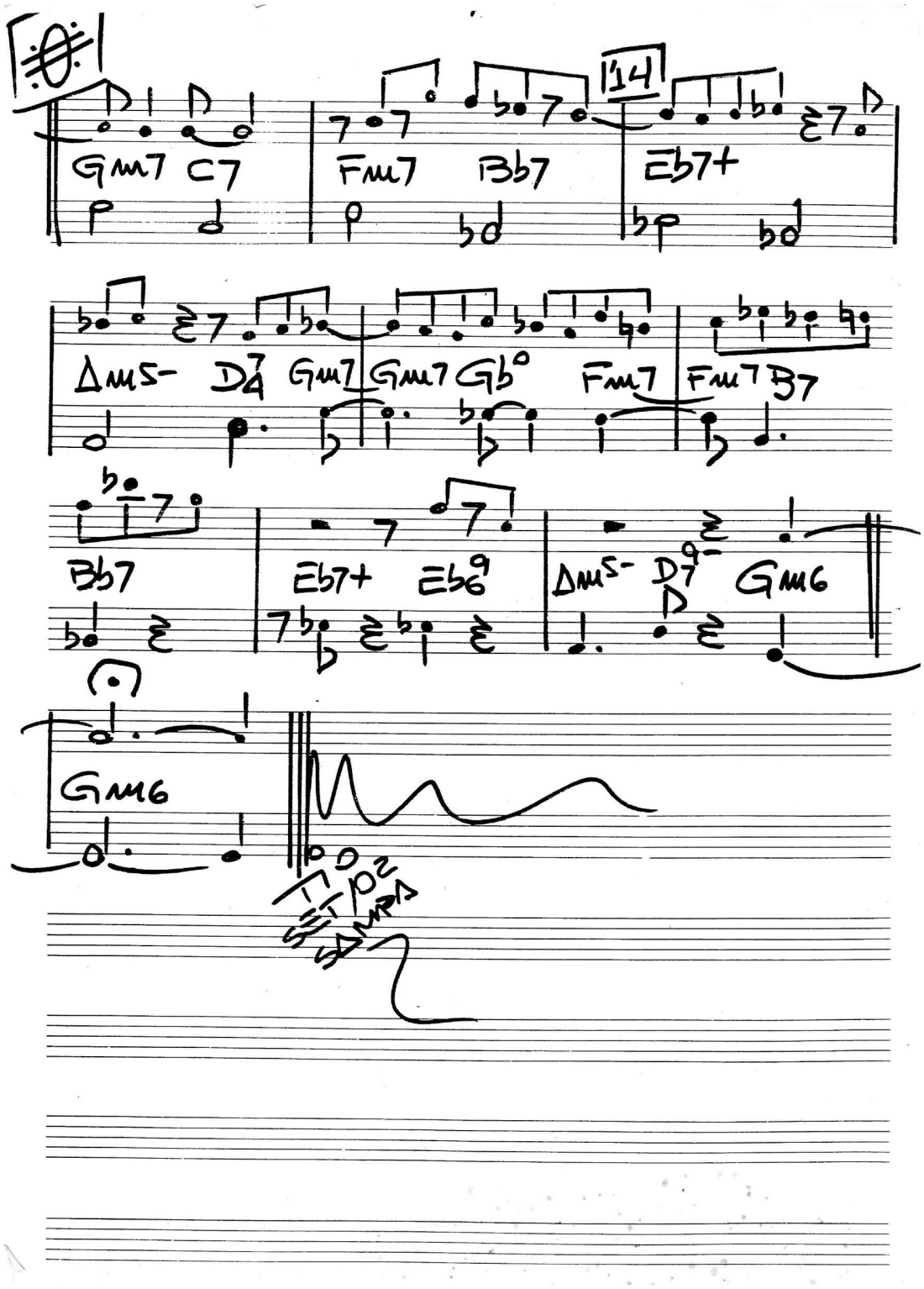

Eb7+ Dm7 Cm7 F7 E7 9+ A7
D7 9- A° D7 9- Gm7
Em5- Am7 E7 D7
Dm5- G7 C7+
C6 9 Cm7
F7 Bbm7 Eb7


Δm5-
D7 9-
Gm7
Dm7 Db°
Cm7
F7
Dm7 Eb7+
Dm7 Db°
Cm7
F7
Dm5-
G7 9-
Cm7
Gm6
F#m7 G7+
F#m7 B7 9-
Em7
Δ7 Δm5


8
Δm5-
D7 9-
Gm7
Em5-
Δm7
D7
Dm5-
G7
C7+
9
C6 9
Cm7
F7
Bbm7
Eb7
Δm5-
D7 9-
G7
C7
F7


10
Bb7+
Eb7+
Dm7
G9-
Cm7
Cm7
Am7
D9-
Gm7
Em5-
Eb7+
Dm7
Gm7
C7
Bb/D
D#o
C7/E
Cm5-
12
F12+
Bb7+
Em5-
Eb9


Dm5-
G7 9-
Cm7
F#°
Fbm7
Bb7
13
Eb7+
Ebm6
Dm7
Db°
Cm5-
F7
Ebm6
I
Dm7
Db°
Cm7
F7
Δm5-
D7 9-
Δ
e



Manuscrito de Laércio de Freitas da música *Ao nosso amigo Esmê*, gentilmente cedido por Felipe Soares